

P1  
1/88  
v.2

# EW GERMAN REVIEW

A JOURNAL OF GERMANIC STUDIES

---



VOL. 2/1986



# **NEW GERMAN REVIEW**

A JOURNAL OF GERMANIC STUDIES

---

VOL. 2/1986

## EDITORIAL BOARD

Janice Murray, Editor-in-Chief  
Deborah Janson, Managing Editor

Kate Foley-Beining  
Lorely French  
Frauke von der Horst  
Mary-Elizabeth O'Brien

Michael P. Olson  
Maria Parasidu  
Philip Rees  
Kristina R. Sazaki

## ADVISORY BOARD

Ehrhard Bahr, Franz Bäuml, Janet Hadda, Robert S. Kirsner, Kathleen Komar, Steven D. Martinson, Wolfgang Nehring, Hans Wagener

*New German Review*, edited by graduate students at the University of California, Los Angeles, is published annually in connection with the Department of Germanic Languages at UCLA and is funded by the Graduate Students Association of UCLA.

Subscription rates are \$5.00 for individuals, \$8.00 for institutions.

Manuscripts should be prepared in accordance with the 1984 *MLA Handbook* (parenthetical documentation) and should not exceed 20 typed pages including documentation. Please address inquiries regarding orders, subscriptions, and submissions to:

*New German Review*  
Department of Germanic Languages  
302 Royce Hall  
UCLA  
Los Angeles, California 90024

Cover Design: Laurel Cohen-Pfister

ISSN 0889-0145

Copyright © 1986 by the Regents of the University of California. All rights reserved.

# CONTENTS

TT  
1  
N43  
1.2

EDITORIAL NOTE	iii
“Theater ist auch eine meiner Waffen”: Theater and Satire in Heinrich Mann’s <i>Der Untertan</i> LORELY FRENCH	1
Thomas Manns <i>Der Zauberberg</i> : Initiation in eine Lebens- philosophie oder Betrachtungen eines Politischen? KARIN HAMM	14
Narrative Seduction in Theodor Storm’s <i>Immensee</i> BRENT O. PETERSON	30
City, Collective, and Individual in Döblin’s <i>Berlin Alexanderplatz</i> J. PHILIP REES	42
Gesellschaftskritik in der Tragikomödie: <i>Der Hofmeister</i> (1774) und <i>Die Soldaten</i> (1776) von J.M.R. Lenz MONIKA WIESSMEYER	55
An Interview with Harry Mulisch KRISTINA R. SAZAKI	69
BOOK REVIEWS:	
Robert C. Holub. <i>Reception Theory: A Critical Introduction</i> . MICHAEL P. OLSON	78
Ph.D. Dissertations in the Department of Germanic Languages at UCLA FRAUKE VON DER HORST	81
Contributors	84

## EDITORIAL NOTE

In its second year of publication, *New German Review: A Journal of Germanic Studies* has been able to expand on the success of the first issue. The number of submissions to the journal, particularly from other universities and related fields of research, increased, and there was a greater interest among graduate students to participate in the journal as editors. In this issue we have been able to include an interview and a book review section, as well as articles offering new perspectives on research in Germanic Languages.

We saw the concerted efforts of the authors and editors of last year's journal rewarded when an article from the 1985 issue, "The Divided Woman: Female Protagonists in Contemporary GDR Literature" by Mary-Elizabeth O'Brien, was one of five recipients of the UCLA James Phillips Awards.

The editorial board would like to thank the Department of Germanic Languages and the Graduate Student Association for their support during the production of this year's journal. For editorial assistance we would especially like to express our appreciation to the members of the Advisory Board and to Sybille Peniche and Laurel Cohen-Pfister.

Most of all we would like to thank all graduate students who submitted articles to the journal this year. We hope that this interest in *New German Review* will continue in the future.

Janice Murray  
Editor-in-Chief

# “DAS THEATER IST AUCH EINE MEINER WAFFEN”: THEATER AND SATIRE IN HEINRICH MANN’S *DER UNTERTAN*

Lorely French

Satire has provided the writer with one of the most effective means to criticize an individual, a situation, or an idea. Trying to portray and eventually correct the idiosyncrasies of a specific era, the satirist creates an exaggerated fiction through use of mockery, sophisticated humor, harsh invective parody, and irony. Satire differs from comedy by the fact that satire derides a person or situation which stands outside of the text, using laughter as a weapon and not as an end in itself (Abrams 167-68). As Wayne C. Booth observes, the successful satirist must be aware of two audiences: those who will recognize the satiric intention and enjoy the humor and those who are victims of the satire and are deceived by it (27-28). But for the satirist, establishing a rapport with those readers who have the capacity for understanding and joining in the satire is more important than trying to exclude the victims. Through exaggerating the target of the satire into grotesque proportions, the satirist assumes that there is an audience which shares the same values and literary sensibility.

Various generic analyses of satire, including Mikhail Bakhtin’s discussion of what he terms “menippean satire” in his book on Dostoevsky’s novels, observe that satire is dialogic, establishing pairs of opposites in the form of characters, ideals, actions, and tropes. In contrast to comedy, however, where the pairs usually come together in the end, the dialogues which transpire between the opposite views in a satirical piece frequently remain irreconcilable. In fact, the satirist often creates an

antithesis and then the negative of that antithesis, producing what Frank Palmeri labels "a dialectic without a synthesis" (153). Thus, by forming polar opposites, satire tends to remain open-ended and unresolved.

*Der Untertan* shows Heinrich Mann's satiric wit coupled with his understanding of the structural and formal complexities of the genre. Up until now, scholars have examined the "novel," as Mann himself labeled it, in a positivistic manner, discerning first historical "facts" of the era and Mann's own political views and then comparing this data to coinciding events and characters in the work (Weisstein). Such a comparison has led recently to an attempt to show the influence of Mann's other literary and political activities on this novel (Banuls). Studies on the relationship between Mann's role as a writer and reader and the social and literary context of his works, however, contain little individual textual analysis of *Der Untertan* (Gross; Roberts; Winter). Some discussions offer little more than a plot summary and provide insufficient description of narrative technique (Thomas; Linn). Likewise, articles treating the motif of the theater in *Der Untertan* either stress the importance of showing historical veracity (Weisstein), or provide psychological insights into the manipulation of power and role-playing during the Wilhelmine era as portrayed in the novel (Scheibe; Nägele).

While such methodological approaches either clarify the value of the work within its historical context or help understand the psychological forces behind a specific era, they still do not explain the formal literary aspects of the satire in the piece. In other words, finding the socio-historical "reality," i.e., the *what*, has not unveiled the intricate process of effectively satirizing that reality, i.e., the *how*. The following examination will concentrate on passages in *Der Untertan* which portray the theatrics of the Wilhelmine era, delineating how the protagonist Diederich Heßling both observes and practices them in his everyday life. By applying generic theories of narrative satire to a close reading of the text, I intend to demonstrate that *Der Untertan* displays recognizable traits intrinsic to narrative satire: the building of a privileged relationship between the satirist and the reader in which both identify with and distance themselves from the fictional characters in the novel; the use of gesticulations and language to make ludicrous the political attitudes which the protagonist promotes; and the establishing of oppositions and the deliberate creation of an open-endedness which avoids resolving these oppositions.

Although *Der Untertan* was not allowed to be published in its entirety until 1918, as Kirsch and Schmidt show in their account of the genesis



of the work, Mann actually began writing it in 1906, eighteen years after Kaiser Wilhelm II had ascended to the throne, in a year of growing international crisis and increasing military buildup. Historical and personal accounts of the time reveal that the avid interest which Wilhelm II took in the theater provided him with an effective means to arouse nationalistic sentiments in many German people (Hill 63-89; Tuchman 340-407; Craig 302-38). In his public speech "Ansprache an das Kunstpersonal der Königlichen Schauspiele" on 16 June 1898, for example, Wilhelm affirmed the importance of the stage to himself as a sovereign, stating: "Das Theater ist auch eine Meiner Waffen. . . . Es ist die Pflicht eines Monarchen, sich um das Theater zu kümmern, . . . eben weil es eine ungeheure Macht in seiner Hand sein kann" (Matthes 64-65). To the monarch, theater was not mere entertainment; it signified a means to win power and respect.

By creating a Diederich Heßling as the representative subject of the times, Mann traces the development of a fanatic loyalist of the era and produces a type of "anti-Bildungsroman" (Gross 136; Linn 69). Diederich is introduced as "ein weiches Kind" (7), and yet he becomes the opportunistic owner of a paper factory and an extreme loyalist leader in his small town of Netzig. All his life he finds a source of strength and security in the collective—in grammar school, in the fraternity "Neuteutonia" in college, in drinking brawls with other monarchists—but it is a collective arranged under the Wilhelmine ideology. However, Mann's novel is not just a caricature of the Wilhelmine loyalists. Originally subtitled "Geschichte der öffentlichen Seele unter Wilhelm II," it is a harsh criticism of a whole period whose political factions were in disarray. In *Der Untertan* Mann attacks, among others, National Liberals, Social Democrats, Pan-Germans, Prussian Junkers, and anti-Semites.

The Kaiser appears only twice in the novel, yet each time Diederich is awed by the imperial dramatic grandeur. In Berlin, at the scene of the first encounter, he waits in anticipation as a group of workers is demonstrating. They stand, freezing, with their hands in their pockets, shouting "Brot! Arbeit!" (60) An omniscient narrator, however, reports that their cries are not in unison and that they are standing ". . . unaufhaltsam wie übergetretenes Wasser" (60). An auctorial presence manipulates the narration, criticizing this disorganized protest which is proceeding without a unified purpose.

Want of order in the Socialist protest, however, is met with the opposite extreme. The omniscient narrator describes how the Kaiser appears in full-dressed splendor, as if he were riding onto a stage: ". . . als seien

alle die Leute zum Statieren bei einer Allerhöchsten Aufführung befohlen . . ." (62). All the historical characteristics of Wilhelm II are there—the flash of the eye and the eminence of a man who believed he possessed a God-bestowed authority. Entering into the thoughts of the Kaiser and assuming managerial authority of the scene, the narrator reports: "Er maß sich mit ihnen, der von Gott gesetzte Herr mit den empörerischen Knechten!" By hyperbolizing the monarch's grandeur to the point of being ridiculous and by describing the workers as shabby subjects the narrator presents the reader with a diametrical pair without endorsing either.

At the sight of the Kaiser, Diederich exclaims: "Das ist doch großartig!" (63) A comment from a third bystander presents yet a different opinion which perhaps reflects that of Mann himself: "Theater, und nicht mal gut" (63). This person has recognized that the splendor of external appearances in this theater can be deceptive. The comment, however, coming from a man smaller than Diederich, loses impact as Diederich pushes him into a wall. Taking courage from his action, the protagonist perceives himself to be the leader of the other subjects. Ironically, even the demonstrating workers fall victim to the Kaiser's ostentation as they quickly give up their cause and follow Diederich's "Hurras." At this point, the narrator immediately shifts into the universalizing first-person plural:

Die Macht, die über uns hingeht und deren Hufe wir küssen! Die über Hunger, Trotz und Hohn hingeht! Gegen die wir nichts können, weil wir alle sie lieben! Die wir im Blut haben, weil wir die Unterwerfung darin haben! . . . Leben in ihr, haben teil an ihr, unerbittlich gegen die, die ihr ferner sind, und triumphierend, noch wenn sie uns zerschmettert: denn so rechtfertigt sie unsere Liebe! (64-65)

By changing the point of view in this scene, the narrator dramatizes his own self into a character who directly invokes a reaction from the reader. The first-person plural form demonstrates the narrator's identification with the main character, but it also exaggerates the heroic feelings of Diederich and the other followers. Still, the audience cannot help but sense an attempt to draw the reader into the scene as the narrator unites himself, the reader, and the characters together under one controlling power.

In addition, the switch in narrative perspective attempts to heighten the reader's own enthusiasm and expectation that Diederich will now accomplish some glorious feat, for he feels power along with the Kaiser.

Instead of a grand finale, however, any expectations which may have been formed are ultimately shattered. The ecstatic loyalist, after finally coming face-to-face with the "almighty" Kaiser, falls in the mud. Such slapstick humor inevitably makes the audience feel superior to the undignified victim, but it also causes the reader to reflect upon Diederich's identifiable actions. A comment follows: "Der Mensch war ein Monarchist, ein treuer Untertan!" (65) The text provides no clues that the Kaiser has uttered this statement, making the narrator appear as if he were both director of the scene and one of its characters. By effacing himself in favor of the Kaiser's perspective, the narrator creates two levels of satire. The reader finds incongruity both in Diederich's folly and in the Kaiser's mocking of his own mirror image.

The division between audience, Diederich, and Kaiser becomes more pointed in the scene depicting the second encounter of the two characters. The loyalist has learned nothing from his first fiasco. He is in Italy on his honeymoon, but the arrival of the Kaiser takes precedence over romance. His wild, enthusiastic gesticulations finally manage to arouse a few Italians to greet the monarch with an ovation at the train station. The narrator again reveals the inner thoughts of the Kaiser, who is more entertained than flattered by Diederich's behavior:

Dann aber stand Diederich pünktlich an der Spitze seines Häufleins, sah die siebente Uniform aussteigen und schrie. Und dann wandte der Kaiser den Kopf und lächelte. Er erkannte ihn wieder, seinen Untertan! Den, der schrie, den, der immer schon da war, wie Swinegel. (383)

By employing the third-person form to describe the Kaiser's reaction, the narrator avoids the ambiguity of narrative voice that had been present in the first meeting with the Kaiser. Still, in this second encounter the narrator has, as during the first fiasco, fixed his point of view with that of the Kaiser. Diederich, however, interprets the Kaiser's smile as a sign of positive acknowledgement and is encouraged to strengthen his own cheers. The reader, being privy to this misinterpretation on the part of the fanatic protagonist, can better understand the satire of the theatrical imagery. At this point, the narrator joins the reader at a perceptual level from which they can mock the main character together with the Kaiser. And yet, as in the first meeting, there is another layer of satire existing in the fact that the Kaiser is laughing at his own exaggerated image as found in Diederich. The author, standing outside the scene, relies on the wisdom of the reader to comprehend this satiric

element and does not have to elaborate on the shared knowledge which forms the basis of the derision.

In these two scenes the satirist assumes that the reader will remain aware of the underlying object of the satire, despite the absence of precisely laid-out, literal statements. Certain perspectives which the author wants to share with the reader are reinforced by contrasting hyperbole and, more subtly, by the occasional presence of a narrative voice whose editorial comments come from a different angle and thus manipulate the views of the reader through presenting privileged information. The reader also obtains a superior viewpoint on the situation through another character in the work, such as the bystander who appeared in the first meeting with the Kaiser. And yet any antithesis to Diederich's enthusiasm emerges as weak and unthreatening.

In *Der Untertan* one main character, Wolfgang Buck, expresses a cogent understanding of the illusions of the epoch and presents viewpoints which most counteract those of Diederich. Buck has seen the world as both an actor and a spectator, but he has also become hesitant and disillusioned about his future. Soon after the Kaiser's visit to Berlin, he sees Diederich. Since serving time in the military, Buck has perceived that people with military and political authority play roles. Of the Kaiser he states to Diederich: "Aber in tiefster Seele hat er sicher seine Zweifel an der Rolle, die er sich zumutet" (84). Diederich is puzzled over the term "Rolle." Buck continues:

Denn die kann ihn weit führen, da sie in der Welt, wie sie heute nun einmal ist, verdammt paradox wirken muß. Diese Welt erwartet von keinem einzelnen irgend mehr als von seinem Nachbarn. Auf Niveau kommt es an, nicht auf Auszeichnung, und am allerwenigsten auf große Männer. (84)

Buck views the representative type of the era as personified neither in the Kaiser himself, nor in other great men, but rather in the actor who can convince others that the imagery is in fact real. According to him, the problems of the era arise from people's inability to distinguish between *Schein* and *Sein* in the Kaiser and his subjects.

Nevertheless, in speaking with Diederich, the former actor Buck shows his adeptness at role-playing and uses a language filled with theatrical jargon. His skepticism has taught him to employ the same tactics as those whom he sees around him. One of his future plans is to return to Netzig to "play" lawyer: ". . . und was bleibt dann weiter übrig, als Rechtsanwalt spielen in Netzig . . ." (85). The sharpest irony

of the conversation between Buck and Diederich, however, lies in the fact that, while Buck criticizes the dramatic fanaticism of the era, Diederich becomes the exaggerated embodiment of the reaction which Buck has described. Diederich is awed by Buck's military uniform and considers it a sign of valor, honor, and glory. The narrator describes Diederich's inner hesitation: "Er fragte sich, ob es nicht seine Pflicht sei, Buck einen Krach zu machen. Aber Buck trug Uniform!" (84) The young officer's manner of speaking also humiliates Diederich: "Auch der junge demütigte ihn, fortwährend und mit allem: mit seinen überlegenen Redensarten, seinen Manieren, seinem Verkehr bei den Offizieren" (85). Heßling's reaction to Buck oscillates between respect for what the uniform symbolizes to him and his hate for the progressive tendencies which Buck and his family represent. These elements, of course, have only to do with *Schein* and not with *Sein*.

Buck's criticism becomes increasingly more directed at Diederich as one of the representatives of the histrionic *Zeitgeschichte* than at the Kaiser himself. As defense attorney for a nationalist whom Diederich has accused of lese-majesty, Buck bluntly attacks the subjects for their hypocrisy: "Ich werde also nicht vom Fürsten sprechen, sondern vom Untertan, den er sich formt; nicht von Wilhelm dem Zweiten, sondern vom Zeugen Heßling" (245). He accuses the subjects of being frightened weaklings who try to use language and gestures to influence others below them, becoming dependent upon the impression they make in society. The end result is a society of masks:

Und da es in Wirklichkeit und im Gesetz weder den Herrn noch den Untertan gibt, erhält das öffentliche Leben einen Anstrich schlechten Komödiantentums. Die Gesinnung trägt Kostüm, Reden fallen wie von Kreuzrittern, indes man Blech erzeugt oder Papier, und das Pappschwert wird gezogen für einen Begriff wie den der Majestät, den doch kein Mensch mehr, außer in Märchenbüchern, ernsthaft erlebt. (246)

The world of outer imagery replaces that of inner worth. People believe in the shell and the deceptive façade, while values for inner reality crumble away.

On the one hand, Buck's insightful views on the Wilhelmine hypocritical theatrics are the most caustic ones in the novel. At times, the reader even recognizes the author Heinrich Mann *in propria persona* as the character of Buck. On the other hand, in the conversations between Buck and Heßling, opposite perspectives are juxtaposed to one another without reaching any type of conclusion in favor of one or the other, or

synthesis of both. In fact, because even the disillusioned Socialist offers no viable alternative to the dramatic fervor he attacks, *Der Untertan* has been accused of being unable to propose a solution to the hypocrisy of the Wilhelmine era (Weisstein 131; Gross 139). Buck criticizes the political and authoritarian world of theatrical hypocrisy and jargon, yet he undermines his own argument by continuing to use elements of play-acting himself. As a lawyer, he continues to argue with rhetoric and eventually refuses to jeopardize his career in order to oppose certain tendencies which he explicitly knows are leading Germany in the wrong direction.

However, critics' accusations against the novel's lack of constructive alternatives can be countered with the question as to whether the reader should expect a positive hero. The polar opposition established between Buck and Heßling, for example, results in an unsynthesized dialectic intrinsic to satire in general and reminiscent of satiric dialogue in other pieces such as Diderot's *Rameau's Nephew* and Voltaire's *Candide* (Palmeri 153). Wishing to expose vices rather than praise virtues, Mann, like many other satirists, avoids the creation of utopian visions and remains skeptical towards any type of sincerity. Hence, it is difficult for him to see the world in black and white or to deny even in himself the presence of the weaknesses which he satirizes. In his essay on Gustave Flaubert and George Sand, Mann admits that it is virtually impossible to distance oneself totally from the characters and events victimized by satire. He states: "In Satiren ist Neid oder Ekel, aber immer ein gehässiges Gemeinschaftsgefühl" (*Essays* 113).

As a satirist, Mann relies on his readers' wisdom, thus showing a certain confidence in their ability to form their own opinions. The scene in which Diederich and Guste view the theatrical production of Wagner's *Lohengrin* provides an example of the expectations which Mann places on the reader for comprehension of satiric elements. Unlike in the previously discussed scenes, here there is very little interjection from the observing, manipulating narrator. Either the narrator reports events in the third person while remaining privileged to Diederich's point of view, or Diederich relates his own reactions in direct speech. The narrator, for example, uses indirect speech to divulge that Diederich "auf Ouvertüren keinen Wert lege" (361). Likewise, the reader learns through the narrator that Diederich is enthralled only by the outward splendor and nationalism of the opera. The narrator states that Diederich is not impressed with the quality of the actor's voice, but only with the words which he sings: ". . . aber was er äußerte, war vom nationalen Stand-

punkt aus zu begrüßen” (361). At times, however, the identity of the speaker remains ambiguous, such as in the following passage in which Diederich considers himself to be part of the group on stage:

Überhaupt ward Diederich gewahr, daß man sich in dieser Oper sogleich wie zu Hause fühlte. Schilde und Schwerter, viel rasselndes Blech, kaisertreue Gesinnung, Ha und Heil und hochgehaltene Banner und die deutsche Eiche: man hätte mitspielen mögen. (361-62)

Again the narrator has entered Diederich's mind to relay that he is pleased that he can “play along.” But the use of the indefinite generic pronoun “man” has the ability both to hyperbolize Diederich's sense of belonging to a company of actors and to universalize the situation to indicate that his emotions may be shared by many, including the reader. Direct relation of the loyalist's thoughts to those of the audience causes readers to reflect upon and question their own motives.

During the performance, the loyal subject is again fooled by the façade. He is attracted by Elsa's flowing blond hair and what he perceives to be her Teutonic appearance. He grabs for the opera glasses, but Guste catches him and explains that the singer is Jewish, goes by a French name, and is forty years old. Once again, the speaker of the concluding comment is undefined: “Na ja, die Welt des Scheins” (362). Just as the reader could comprehend the satiric force behind the scenes in which the Kaiser had ridiculed Diederich, his own mirror image, so here the reader can understand the incongruity between the comment about the deceptive appearances of the theater and Diederich's hypocrisy.

*Lohengrin* proceeds through its scenes of patriotism and sentimentality while the lovers Diederich and Guste play along. The narrator's description of their gestures becomes important so that the readers may see how closely the couple identifies with the play. The narrator reports how they entwine in enraptured bliss during the love scenes and how, at the outbursts of loyalty from the king's subjects, they sit upright and their spirits soar. The ultimate effect which the opera has on Diederich exemplifies the general enthusiasm of Germans with the Second Reich at its most exaggerated stage: “‘Das ist die Kunst, die wir brauchen!’ rief Diederich aus. ‘Das ist deutsche Kunst!’” (368) And, in the words of the Kaiser himself, Diederich states proudly: “Das Theater ist auch eine meiner Waffen” (368).

With this line, Diederich exhibits his readiness to use the theatrical devices which he observes around him. Throughout *Der Untertan*, Diederich is not only awed by performances of pieces such as *Lohengrin*

and by the Kaiser's theatrical appearances, but he also employs theater to enhance his own development as a politician and influential citizen. His fascination for the uniform as a representation of power has already been seen in the conversations with Buck, a fascination portraying a basic insecurity and reliance on external appearances characteristic of the Wilhelmine era in general. However, the language which Diederich acquires through observance of dramatic rhetoric becomes his main source of power. In an effort to assimilate the Kaiser's speeches in his everyday life, he begins to use a flourish of superlatives, exclamations, and patriotic clichés in his own speeches and conversations. For the reader, his orations win satirical quality because they are direct parodies of the Kaiser's rhetoric. Most disjunctive, however, is the fact that Diederich decides to recite his speeches at very trivial events.

An example of the way in which the Wilhelmine pathos appears in even the most mundane situations occurs when the young subject returns to Netzig to assume control over his father's paper factory and delivers his introductory speech:

‘Einer ist hier der Herr, und das bin ich. Gott und meinem Gewissen allein schulde ich Rechenschaft. Ich werde euch stets mein väterliches Wohlwollen entgegenbringen. Umsturzgelüste aber scheitern an meinem unbeugsamen Willen. Sollte sich ein Zusammenhang irgendeines von euch—’

Er faßte den schwarzbärtigen Maschinenmeister ins Auge, der ein verdächtiges Gesicht machte.

‘—mit sozialdemokratischen Kreisen herausstellen, so zerschneide ich zwischen ihm und mir das Tischtuch. . . .’ (109-10)

The theater has become a weapon for the subject, theater whose language and gestures aim to instill awe and fear in the spectators. From the narrator, the reader also discovers the impersonal and frightening effect which Diederich's own words have exerted even over himself: “In dem Schwindelgefühl, das seine starken Worte ihm erregt hatten, erkannte er kein einziges Gesicht mehr” (110).

Once again, the author relies on the reader's associative powers to recognize that the satire of this scene lies in the fact that as a child the protagonist had never been a great leader or speaker. He had preferred to stay with the masses, abhorring any individuality. At one point he had beaten up a Jew while the bystanders at the school applauded his actions. He was proud to belong to the collective: “Wie wohl man sich fühlte bei geteilter Verantwortlichkeit und einem Schuldbewußtsein, das kollektiv war!” (14)



By utilizing power to intimidate, Diederich can hide his own basic insecurities and fears, but such power further capitalizes on the insecurities of other weaklings. Through adopting the elocution of the Kaiser, the weak and inhibited loyalist gains influence over other subjects who, like himself, are frightened. Towards the end of the work, when Diederich delivers his speech to commemorate the unveiling of the monument of Wilhelm II in Netzig, the reader learns that he has earned respect through titles. He is introduced as: "Herrn Stadtverordneten, Generaldirektor Doktor Heßling, bravo!" (477) However, when Diederich ascends the podium, the narrator relates that he is shaking and frightened. Beginning his speech with praise of the Kaiser, however, gives him courage to continue. Promoting anti-democratic and anti-socialistic sentiments, his speech contains clichés, metaphors, and analogies that the Kaiser used himself: "Wir sind ernst, treu und wahr! Deutsch sein, heißt eine Sache um ihrer selbst willen tun!" (488-89) Ironically, the atmospheric conditions begin to coincide with the dramatic nature of the speech. A thunderstorm begins, but the actor continues to speak of the Kaiser. Soon the square is empty and he must finally run through ankle-deep water for refuge. The unveiling of the monument, like the two meetings with the Kaiser, has ended in a farce.

Mann's narrative technique in *Der Untertan* entails more than creating a parody of historical and political reality. Instead, an understanding of the satiric elements in the piece involves a complex process in which satiric credibility depends largely on the creative powers of the reader to recognize narrative perspective. The narrator often perceives events through the eyes of Diederich, almost in the form of *erlebte Rede*. He laughs, exclaims, and sympathizes with Diederich. In a few instances, the narrator moves from the third person into the first-person plural, as if to create a type of comrade-in-arms effect with the reader which may later be shattered by a farce. In such instances, the narrator becomes a character in the play he is directing, and the satirist leaves interpretation up to the reader. Although the satirist may seem nearly invisible at such points, his presence as a constant manipulator remains throughout the work. For example, the reader may receive information from a voice other than that of the narrator who deploys Diederich's viewpoint, a voice which joins with the reader to obtain a superior view of the satiric subject. Sometimes this presence appears blatantly in the form of a statement which exceeds the protagonist's own knowledge or preceptions. At other times, the comment may come from another character whose standpoint diametrically opposes that of the protagonist. In

addition, the Kaiser appears rarely in the work, but his influence remains omnipresent through the mimicking, exaggerated gestures of the subject, including the curled moustache, and the political rhetoric.

Likewise, the ending of *Der Untertan*, in which the dying liberal Buck envisions the portrait of the devil in Diederich, remains open and inconclusive, as does the dichotomous alignment of characters in the novel. Scholars have attributed the lack of a solvent ending in *Der Untertan* to the idea that when Mann finished the work in 1914, and when it was finally allowed to be published in 1918, it may have been too late to propose a solution (Gross 139). But as Griffin points out in his recent article on satiric closure, satiric endings are often glaringly open. The fact that *Der Untertan* lacks positive figures and explicitly resists or even excludes closure seems to be a generic component and reflects satirists' frequent desire to leave the work ambiguous and unresolved. Griffin suggests that satirists may not want to end their pieces since there is no natural end to their anger concerning the subject of their satire.

The preceding examination of Mann's narrative technique, however, offers another, more viable reason for the open-endedness of the novel and for the lack of characters who do not pose an alternative to the issues raised. Instead of wanting to resolve a problem or to conclude with a solution, Mann seems to want to present a complex issue and to stimulate the reader to self-reflection and interpretation. With its emphasis on audience response, *Der Untertan* causes readers to reflect upon the ways in which they, too, may have been deceived by political role-playing in their own times, and in which they may have even used exaggerated rhetoric to reach their own ends.

Karl Lemke, Mann's longtime correspondent, reports that after 1945 Mann stated to Ludwig Marcuse: "Wann immer die Deutschen einen Krieg verlieren, drucken sie meinen *Untertan*" (Lemke 50). Mann's statement implies that German readers stand to gain the most from the *Untertan*. Yet by relying on audience participation in the satiric process, Mann has created a work whose literary merit can be appreciated internationally by readers living in historical periods other than that which is satirized in *Der Untertan*. Although Diederich's adoption of the Kaiser's theatrical posturing is reminiscent of the particular historical situation, it serves as a paradigm of the general manipulative power which rhetoric and media can exert over the public during any political era. Even a contemporary American reader of *Der Untertan*, for example, living in an age of a rapidly increasing arms race and escalating national fervor,

can learn to observe the gestures and language of the powers-that-be and to understand the potential danger of political theatrics.

### Works Cited

- Abrams, M. H. *A Glossary of Literary Terms*. 4th ed. New York: Holt, 1981.
- Bakhtin, Mikhail. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Trans. R. W. Rotsel. Ann Arbor, Mich.: Ardis, 1973.
- Banuls, André. "Heinrich Mann: *Der Untertan* (1914-1918)." *Deutsche Romane des 20. Jahrhunderts: Neue Interpretationen*. Ed. Paul Michael Lützeler. Königstein/Ts.: Athenäum, 1983. 78-94.
- Booth, Wayne C. *A Rhetoric of Irony*. Chicago: U of Chicago P, 1974.
- Craig, Gordon A. *Germany 1866-1945*. New York: Oxford UP, 1978.
- Griffin, Dustin. "Satiric Closure." *Genre* 18.2 (1985): 173-89.
- Gross, David. *The Writer and Society: Heinrich Mann and Literary Politics in Germany 1890-1940*. Atlantic Highlands, N. J.: Humanities, 1980.
- Hill, David Jayne. *Impressions of the Kaiser*. New York: Harper & Brothers, 1918.
- Kirsch, Edgar and Hildegard Schmidt. "Zur Entstehung des Romans *Der Untertan*." *Weimarer Beiträge* 6 (1960): 112-31.
- Lemke, Karl. *Heinrich Mann*. Köpfe des XX. Jahrhunderts 60. Berlin: Colloquium Verlag, 1970.
- Linn, Rolf N. *Heinrich Mann*. Twayne World Authors Series 27. New York: Twayne, 1967.
- Mann, Heinrich. "Gustave Flaubert und George Sand." *Essays*. Hamburg: Claassen, 1960. 82-131.
- . *Der Untertan: Roman*. Vol. 9 of *Werkauswahl in 10 Bänden*. Düsseldorf: Claassen, 1976.
- Matthes, Axel, ed. *Reden Kaiser Wilhelms II*. München: Rogner & Bernhard, 1976.
- Nägele, Rainer. "Theater und kein Gutes: Rollenpsychologie und Theatersymbolik in Heinrich Manns Roman *Der Untertan*." *Colloquia Germanica* (1973): 28-49.
- Palmeri, Frank A. "'To Write Upon Nothing': Narrative Satire and Swift's *A Tale of a Tub*." *Genre* 18.2 (1985): 151-72.
- Roberts, David. *Artistic Consciousness and Political Conscience: The Novels of Heinrich Mann 1900-1938*. Bern: H. Lang, 1971.
- Scheibe, Friedrich Carl. "Rolle und Wahrheit in Heinrich Manns Roman *Der Untertan*." *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 7 (1966): 209-27.
- Thomas, Lionel. "Heinrich Mann's *Kaiserreich* Trilogy with Special Reference to *Der Untertan*." *Proceedings of the Leeds Philosophical and Literary Society: Literary and Historical Section*. 16 (1977): 159-81.
- Tuchman, Barbara W. *The Proud Tower: A Portrait of the World Before the War: 1890-1914*. New York: Macmillan, 1966.
- Weisstein, Ulrich. "Satire und Parodie in Heinrich Manns Roman *Der Untertan*." *Heinrich Mann 1871/1971: Bestandsaufnahme und Untersuchung: Ergebnisse der Heinrich-Mann-Tagung in Lübeck*. Ed. Klaus Matthias. München: Wilhelm Fink Verlag, 1973. 125-46.
- Winter, Lorenz. *Heinrich Mann und sein Publikum: Eine Literatursoziologische Studie zum Verhältnis von Autor und Wirklichkeit*. Kunst und Kommunikation 10. Köln: Westdeutscher Verlag, 1965.

# THOMAS MANN'S *DER ZAUBERBERG*: INITIATION IN EINE LEBENSPHILOSOPHIE ODER BETRACHTUNGEN EINES POLITISCHEN?

Karin Hamm

In Übereinstimmung mit Thomas Manns eigener Deutung seines Romans *Der Zauberberg*<sup>1</sup> hat Helmut Koopmann diesen in seiner aufschlußreichen Darstellung *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland: Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch* als Initiationsroman gedeutet. Der im Roman selbst als mittelmäßig bezeichnete Held Hans Castorp werde während seines Aufenthaltes im Sanatorium Berghof durch allmähliche geistige und ideelle Steigerung mittels der Erfahrung von Krankheit und Tod schließlich in eine Lebensphilosophie eingeführt, deren Substanz im thematisch zentralen "Schnee"-Kapitel von Hans Castorp existentiell erfahren werde. Sie ist nach Koopmann als die entscheidende bekenntnismäßige Aussage des Romans, als dessen gedankliches und weltanschauliches Substrat schlechthin zu verstehen.

Eine derartige Deutung des *Zauberbergs* verleiht zwangsläufig der Gestalt Hans Castorps sowie seiner traumhaften, visionären Einsicht in menschliche Daseinsfragen eine einseitig überbetonte Gewichtung, die den gedanklichen Aussagegehalt des Werkes zu sehr verengt, um ihm hinreichend gerecht zu werden. Auf der Grundlage von Koopmanns gleichwohl wichtigen Überlegungen gilt es, eine Sinnbestimmung des Romanwerkes zu erschließen, deren Perspektive nicht allein auf die Gestalt Castorps konzentriert bleibt, sondern von dort ausgehend die gesamte, polare Personen- und Positionenkonstellation miteinbeziehen soll. Beabsichtigt wird dabei der Nachweis, daß die Bedeutsamkeit des *Zauberbergs* sich in der Initiation des Helden Castorp keineswegs erschöpft. Der Roman stellt als Ganzes vielmehr eine Allegorie dar, die innerhalb der Welt des *Zauberbergs* die europäische Geistesituation vor dem Ersten Weltkrieg, individualisiert in den verschiedenen Figuren als

Repräsentanten, vorstellt. Gewissermaßen in Form einer experimentellen, in hermetischer Weltabgeschiedenheit künstlich inszenierten Erziehungssituation werden dort in ironisch relativierender Polarität verschiedene Möglichkeiten ideologischer Gesinnungen debattiert im Hinblick auf eine humane Zukunft Europas,<sup>2</sup> wobei sich ebenfalls die Frage nach ihrer Brauchbarkeit für das praktische soziale Leben stellt. In diesem Zusammenhang ist die Betrachtung von Thomas Manns politischem Gesinnungswandel während der Produktionsphase des *Zauberbergs* unerlässlich, da sich die geänderten Anschauungen Manns im Romanwerk deutlich abzeichnen.

Wie Koopmann gleich zu Beginn seiner Darlegung ausführt, ist der *Zauberberg* weder als reiner Zeitroman noch als reiner Bildungsroman oder dessen Parodie, noch auch als bloße Anhäufung alexandrinischer Gelehrsamkeit zureichend interpretiert. Freilich vereinigt der Roman Züge aller dieser Typen in seiner Konzeption, wobei aber, so Koopmann, die Gestaltung des erzieherischen Durchgangs des Helden durch Krankheit und Tod hin zum Leben dem Roman in der Hauptsache das Gepräge eines Initiationsromans verleihe. Schon der "Vorsatz" des Romans verweise unmißverständlich auf die Initiation, wenn etwa der Erzähler von einer "Leben und Bewußtsein tief zerklüftenden Wende und Grenze" spricht, vor der die zu erzählende Geschichte spielt, "in den alten Tagen, der Welt vor dem Kriege, mit dessen Beginn so vieles begann, was zu beginnen wohl kaum schon aufgehört hat" (3: 9-10). Um jenen Wendepunkt sei es der Erzählung zu tun, meint Koopmann, weil mit ihm weniger ein äußerliches Geschehen als vielmehr tiefgreifende Erkenntnisse und Einsichten verbunden seien, eine entscheidende Wandlung des Bewußtseins also, die Koopmann mit der Initiation gleichsetzt.

Koopmanns Darlegungen zufolge verläuft die Initiation Hans Castorps in verschiedenen Stufen: auf die notwendige seelische und bewußtseinsmäßige Ablösung des Neophyten von sämtlichen bisherigen Lebensbezügen folgt seine Anpassung an die ihm gänzlich ungewohnten Abläufe, Normen und logischen Bestimmungen, wie sie in der Welt des Sanatoriums vorherrschen. Castorp ist genötigt, seine vom Flachland herstammenden Begriffe und Werte zu ändern und sich völlig neu zu orientieren, wobei die Erfahrung von Raum und vor allem von Zeit als subjektive, und damit relative Größen die eigentümlichste und wesentlichste darstellt. Besonders wichtig für die Initiation Castorps ist zudem die Bekanntschaft mit dem Wesen von Krankheit und Tod in ihren verschiedenen Formen, wofür das Lungensanatorium mit seinen häufigen

Sterbefällen genügend Gelegenheit bietet. Der gesamte Initiationsprozess des Helden zieht sich über Jahre hin, in denen Castorp allmählich zur Aufklärung über menschliche Daseinsfragen hingeführt wird. Für die geistige Führung Castorps erweist sich dabei zusehends die Unbrauchbarkeit der pädagogischen, intellektuellen Streitgespräche zwischen Naphta und Settembrini, die beide gewissermaßen um die Seele des Neophyten Castorp ringen. Dadurch wird nach Koopmann deutlich die These widerlegt, es handle sich beim *Zauberberg* um einen Bildungsroman: Gerade die Bildungsgespräche verfehlen ihre beabsichtigte Wirkung auf Hans, indem sie zumeist über seinen Kopf hinweggeführt werden und in ihm entweder Unsicherheit und Verwirrung oder aber schlichtweg Langeweile hervorrufen. Völlig zu Recht attestiert Koopmann den geistvollen Disputen den Charakter einer "rein intellektuell gewordenen, existenziell bezuglosen Auseinandersetzung" (48), an deren Ende sich für Hans nichts als "allgemeine Überkreuzung und Verschränkung, die große Konfusion" abzeichnet (Mann 3: 646).

Am Ende des sechsten Kapitels ist mit jener Konfusion im Hinblick auf Castorps innere Verfassung allerdings genau der Grad der Gespanntheit und des seelischen Druckes erreicht, der den Weg frei macht für die eigentliche Initiation, die dann im "Schnee"-Kapitel als existenziell durchlebte Erfahrung vonstatten geht. Hans Castorps unerlaubter, sich über alle Bedenken hinwegsetzender Ausflug in die gleichförmig weiße, unendliche Schneewüste des Hochgebirges steht mitnichten unter realen Vorzeichen. Eingebettet in das im Roman weitverzweigte Beziehungsgeflecht von Leitmotiven wird das Bild der ungeheuren Schneemassen, der "wattierte[n] Lautlosigkeit," des "Urschweigen[s]," ja der "Totenstille" zu einer Metapher für den Tod (3: 657-59). In dieser elementaren, lebensgefährlichen Schneewelt des Hochgebirges will Castorp seine eigenen Gedanken "betreffend Stand und Staat des Homo Dei" austragen (3: 659), will er die gewaltigen, dem menschlichen Leben gleichgültig-tödlich gegenüberstehenden Naturmächte herausfordern zu einer Antwort auf die Frage nach dem Wesen des Todes und des Lebens sowie ihrer Bedeutung für die menschliche Existenz.

Der Höhepunkt der Initiation ist erreicht, als Castorp nach völliger Orientierungslosigkeit, lähmender Todesangst und seiner phantasierend erschaute Vision plötzlich zu einer unerwarteten geistigen Klarheit erwacht. Mit einem Schlag erhellt sich ihm sein eigenes Dasein auf dem Zauberberg, gewinnt er Einblick in das Verhältnis von Gesundheit und Krankheit, Leben und Tod: ". . . alles Interesse für Tod und Krankheit ist nichts als eine Art Ausdruck für das am Leben . . ." (3: 684). Castorp

spricht hier einen für den Roman zentralen Gedanken aus: Er erkennt jetzt nämlich, daß der Standpunkt des *homo dei* "in der Mitte ist . . . inmitten zwischen Durchgängerei und Vernunft" (3: 685), und er soll "um der Güte und Liebe willen dem Tode keine Herrschaft einräumen über seine Gedanken" (3: 686). Der mittelmäßige Held Castorp hat somit, ganz unabhängig von seinen beiden pädagogischen Führern Settembrini und Naphta, die humane, alle Bereiche des menschlichen Daseins in sich bergende Position gefunden zwischen einerseits lebensfeindlicher, romantischer Sympathie mit Auflösung und Tod, die den Menschen genialisch macht, indem sie ihn befreit von sittlichen Normen und Verantwortungen, sowie andererseits der unbedenklichen, robusten Lebenszugewandtheit, die ihrerseits nichts von der Geistigkeit und Genialität der Krankheit und des Todes weiß.

Hans Castorps Sieg über seine mystische Todesgeneigtheit und sein entschlossenes Bekenntnis zur Gesamtheit des Lebens markieren ohne Zweifel einen Höhepunkt des Romans. Ob es sich jedoch zugleich dabei um einen Wendepunkt handelt, wie es Koopmann in seiner Interpretation des *Zauberbergs* vertritt, muß stark bezweifelt werden. Man kann doch höchstens im Hinblick auf Hans Castorps Einstellungen und Verhalten eine Veränderung bemerken, etwa seine nunmehr immer öfter zutage tretende "Verschlagenheit," was nichts anderes heißt als ironisch-distanzierter Vorbehalt im Umgang mit Settembrini und Naphta; oder sein anständiges Verhalten gegenüber Peeperkorn wie auch sein humanes Einhaltgeboten der dunkel-okkulten Geisterbeschwörungen in der Ellen-Brand-Episode. Innerhalb der Gesamtsituation der Sanatoriumswelt ergeben sich jedoch keine wirklichen Wandlungen. Sicherlich hat Koopmann eine richtige Folgerung gezogen, wenn er aus dem Roman eine mittels der Initiation Castorps in eine lebensfreundliche, humane Existenzphilosophie ausgesprochene Kritik an der Schopenhauerschen Todeseuphorie und Verfallsmystik aus dem Roman herausliest. Für Thomas Mann bedeute der Tod keineswegs das "Eingehen in einen besseren, endgültigeren Zustand, sondern Vernichtung, Nichts, Nichtexistenz." Er habe in seinem Roman vor einer "Todesmetaphysik warnen wollen, die in der Zeit des ersten Weltkrieges ihre größte Wirkung hatte . . ." (73). Koopmanns Ansicht ist durchaus zuzustimmen, aber es bleiben dennoch einige Fragen offen, die durch die Interpretation des *Zauberbergs* als Initiationsroman nicht hinreichend beantwortet werden. Ungeklärt bleibt beispielsweise, wozu denn eigentlich die enorme Anhäufung von abendländischem Bildungsgut im Roman dienen soll, da sie doch allem Anschein nach an Castorps Initiation in eine humane

Lebensphilosophie keinen ausschlaggebenden Anteil hat. Und was bedeutet es für die Aussageintention des Romans, daß die verschiedenen ideologischen Gesinnungen, repräsentiert in den fiktiven Gestalten, in polaren Konstellationen angeordnet sind, wodurch sie sich gegenseitig relativieren, wenn nicht gar ihrer Bedeutung berauben? Wie ist es darüber hinaus zu erklären, daß Castorp nach seiner Initiation, die ihn doch das Leben bejahen läßt, noch jahrelang in der weltfernen Sphäre des Sanatoriums unter den "Gestorbenen" verweilt und damit seine "Schnee"-Erkenntnis selbst als wirkungslos ausgibt? Muß man nicht diesbezüglich einer Meinung wie der von Theodore Ziolkowski zustimmen, die im *Zauberberg* exponierte Welt erscheine am Ende "ultimately meaningless," und "in an ideological meaningless world, only aesthetic order is capable of producing meaning" (98), es bleibe also am Schluß, inmitten sämtlicher zerstörter, sinnentleerter Geistespositionen, als einziger Sinnträger lediglich die bedeutungsvolle ästhetische Form, der Roman als geordnetes Ganzes übrig?

Natürlich könnte man, um solche Fragen zu beantworten, den Roman als eigenständiges, autonomes Kunstgebilde in einer textimmanenten Analyse zur Grundlage wählen. Ein solcher Ansatz mündet indessen in ein notwendig begrenztes Verständnis des Textganzen, dessen Aussage idealerweise von verschiedenen Perspektiven her beleuchtet werden sollte. Da Thomas Manns künstlerische Tätigkeit in enger Beziehung zu den Ereignissen seines Lebens und zu seinen lebenslangen weltanschaulichen Auseinandersetzungen stand, erscheint es zulässig und angebracht, bei der Deutung des *Zauberbergs* Manns essayistisch-bekennnishafte Klärungsbemühungen um sein politisches und künstlerisches Selbstverständnis ergänzend miteinzubeziehen. Als essayistische Prosa begleiten sie nicht nur den literarischen Schaffensprozeß am *Zauberberg*-Roman, sondern sie reflektieren zugleich sachlich-argumentativ, was im Roman als poetische Fiktion gestaltet wird.

Bemerkenswert sind in diesem Zusammenhang vor allem der Essay "Betrachtungen eines Unpolitischen," sowie die im Jahre 1922 gehaltene Rede "Von deutscher Republik." Zusammen mit anderen wichtigen schriftlichen und mündlichen Äußerungen Manns dokumentieren sie einen entscheidenden Gesinnungswandel des Schriftstellers, der sich ebenfalls in der gedanklichen Konzeption des *Zauberbergs* niedergeschlagen hat. Bereits mit Aufsätzen wie "Gedanken im Kriege" und "Friedrich und die große Koalition" von 1914 und 1915 bezeugte Thomas Mann, obwohl er zunächst mit einiger Bestürzung auf den Kriegsausbruch reagiert hatte, seine Ergriffenheit und seine Befürwortung des



großen "Volkskrieges."<sup>3</sup> In den "Betrachtungen," mit denen er bis zum Ende des Krieges beschäftigt ist, und in denen er den eigenen Standort in Geschichte, Gesellschaft und Literatur, vornehmlich auch in der Kunst, zu bestimmen sucht, beschreibt er den Krieg als praktische Realisation eines eigentlich geistigen Krieges, geführt von den demokratisch gesinnten Nationen gegen das sich der Politisierung und Demokratisierung des geistigen Lebens widersetzen- de Deutschtum. Das Deutschtum, wie es Thomas Mann zu jener Zeit noch scheinen will, ist seinem ursprünglichen Wesen und seiner geistigen Tradition nach konservativ und unpolitisch, was für Mann gleichbedeutend ist mit undemokratisch. In seinen Bemühungen, den deutschen Kultur- und Geistesbegriff zu bewahren und rein zu halten vor den zersetzenden Einflüssen der politisierenden Zivilisation, repräsentiert in der Kunst durch den sogenannten "Zivilisationsliteraten," verteidigt Mann politisch ein historisch-überkommenes feudales Herrschaftssystem und künstlerisch einen jedem Fortschrittsglauben abholden, konservativen Ästhetizismus. Da heißt es beispielsweise an einer Stelle über den Staat in den "Betrachtungen": "Ich will die Monarchie. . . . Ich will nicht Parlaments- und Parteiwirtschaft, welche die Verpestung des gesamten nationalen Lebens mit Politik bewirkt. . . . Ich will nicht Politik. Ich will Sachlichkeit, Ordnung und Anstand" (12: 261). An anderer Stelle bezeichnet er die Kunst als eine "*konservative* Macht," die aufgrund ihrer bewahrenden Natur angesichts demokratischer und fortschrittlicher Bestrebungen immer ein "Element der Unsicherheit," die "Denkbarkeit des Rückfalls" darstellt (12: 397-98).

Die "Betrachtungen" als Ganze genommen sind allerdings gezeichnet von Widersprüchlichkeiten in den Ansichten des Autors. Sie bezeugen dabei in erster Linie, daß mit dem Ausbruch des Krieges, trotz der im Titel vorgegebenen unpolitischen Absicht, eine Politisierung auch in Thomas Manns Denken stattgefunden hat, nur daß es sich in seinem Falle in einem zähen, ernsthaften Ringen um die richtige Stellungnahme ausdrückt und sich dabei zunächst geistig in der seinem bürgerlichen Selbstverständnis näherliegenden, konservativ historisierenden Sphäre erprobt. Die "Betrachtungen" sind unter dem Blickwinkel zu beurteilen, daß es sich hier um die gedankliche Auseinandersetzung mit nur einer der zeitgeschichtlich sich anbietenden Gesinnungsmöglichkeiten handelt, von der sich der Autor freilich am Ende des Essays freigeschrieben hatte und dann rasch löste, nachdem ihm ihre Fragwürdigkeit und ihre Gefahr für die Humanität klar geworden war.

Innerhalb von vier Jahren vollzieht sich in Thomas Manns Denken die entscheidende Wende vom konservativ-reaktionären Befürworter des

absolutistischen Obrigkeitsstaates hin zum demokratisch gesinnten Republikaner. Sein "Bekenntnis zur Demokratie" resultiert seinen eigenen Worten zufolge aus einer Einsicht, die seiner "deutsch-bürgerlichen Herkunft ursprünglich fremd war: die Einsicht, daß das Politische und Soziale ein Teilgebiet des Menschlichen ausmacht, daß es der Totalität des humanen Problems angehört, vom Geiste in sie einzubeziehen ist . . ." (12: 853). Seit ihm durch den ersten Weltkrieg die Fragwürdigkeit und Brüchigkeit der alten europäischen Ordnung deutlich geworden ist, sucht er nun den Geist der Humanität als das noch übrigbleibende Verbindliche erneuernd zu bewahren und zu befestigen, wobei er das Politische als eine Form des Humanen und in Geist und Kunst die Verpflichtung zur praktischen Verantwortung für den Menschen entdeckt. In der Rede "Von deutscher Republik" bekennt er sich zur Weimarer Republik und zur Demokratie; hier kommt im Hinblick auf den *Zauberberg*-Roman, und im Gegensatz zu der in den "Betrachtungen" noch von ihm vertretenen rückwärtsgewandten, romantischen Todes-sympathie sowie Mystifizierung des Krieges als eines menschlichen Urtriebes, seine wesentliche Einsicht in eine humane Mittelposition zum Tragen. Diesem Ethos der *mediocritas*, einem römischen Humanitätsideal, für das die Tugend eine Mittelstellung einnimmt zwischen zwei Lastern, entspricht sowohl Castorps Aufenthalt auf dem "sittlichkeitsgefährdenden" *Zauberberg*, wo er zwischen "zwei gleichermaßen schnurige Erzieher gestellt ist" (12: 424), als auch seine im Schneegebirge gewonnene humane Erkenntnis, die "sozial und innerlich, menschlich und aristokratisch zugleich ist und zwischen Romantizismus und Aufklärung, zwischen Mystik und Ratio eine schöne und würdige—man darf es sagen: eine deutsche Mitte hält . . . : das Element der Humanität" (11: 830-31).

Die hier nur kurz umrissenen Essays Thomas Manns können in gewissen Grenzen wie Ergänzungen zum *Zauberberg* gelesen werden.<sup>4</sup> Nicht zuletzt ist dieser Roman auch deshalb ein Zeitroman, weil Thomas Mann dort den Kampf um seinen ideologischen Standpunkt angesichts der sich rapide und radikal verändernden geschichtlichen Wirklichkeit poetisierend gestaltet. Indem er die damalige geistige, politische und moralische Krise des Vorkriegseuropas vergegenwärtigt, kann der Roman durchaus als ein "Dokument der europäischen Seelenverfassung und geistigen Problematik im ersten Drittel des zwanzigsten Jahrhunderts" gelesen werden (11: 602). Nicht von ungefähr wird dem Helden Castorp von Anfang an Mittelmäßigkeit vom Erzähler bescheinigt, die sich nicht etwa auf charakterliche Qualitäten bezieht, sondern die ihm

genaugenommen seine Stellung innerhalb des symbolisch-gesteigerten Personengefüges im Roman zuweist. Wenn es im "Vorsatz" heißt, es gehe dem Erzähler weniger um den Helden als Individuum denn um seine Geschichte, dann wird unmißverständlich Hans Castorps Funktion als Repräsentant deutscher Möglichkeiten (vgl. Mayer 122) im Rahmen der "alchimistisch-hermetischen Pädagogik" sichergestellt (Mann 3: 827), bei der es sich letzten Endes doch auch um eine Debatte um den spezifisch deutschen Weg handelt.

Personifiziert in den Gestalten des Romans in ihrer antagonistischen Konstellation prallen die geistigen und moralischen Prinzipien des Zeitalters aufeinander:<sup>5</sup> westliches und östliches Denken, romantischer Ästhetizismus und pragmatisch-aktivistische Fortschrittsgläubigkeit, obskurer Mystizismus und humaner Rationalismus, Individualismus und Kollektivismus, Schopenhauersche Todesverklärung und Nietzschesches Lebenspathos, faschistoider Totalitarismus und Demokratie. Keineswegs geschieht diese erstaunliche Kompilation von zeitgeschichtlichem, tradiertem Bildungsgut im Roman aus reinem Selbstzweck heraus, etwa um ein möglichst vollständiges Bild der Zeit und ihrer geistig-moralischen Tendenzen zu bieten; noch geschieht sie zu dem Zwecke, dieses Bildungsgut durch die sich widersprechenden Positionen ad absurdum zu führen (vgl. Holthusen 174). Die hier von Thomas Mann verwendete perspektivische Methode der "doppelten Optik" (Koopmann, *Entwicklung* 28-37), wie sie übrigens durchgängig das gesamte Erzählwerk Manns kennzeichnet, untersteht funktional einer für ihn typischen ironischen Erzähltechnik, die sich prinzipiell jeder eindeutigen Parteinahme, jedem normativen Moralismus entzieht. Die Ironie ist bei Thomas Mann Ausdruck einer distanzierten, ironisch polarisierenden Betrachtung aller Einzelphänomene des Gesamten, woraus sich in der Folge ein Relativismus ergibt, der nicht zu einer nihilistischen Auflösung der Einzelelemente führt, sondern diese als Bestandteile, als Manifestationen der Universalität des Lebens duldet.<sup>6</sup> Von einer intendierten kontinuierlichen Destruktion der im *Zauberberg* Mensch gewordenen Welthaltungen wie Gedankenpositionen kann hierbei nicht die Rede sein. Ebensovienig wird man dieser eigentümlichen Ironie gerecht, indem man den ihr zugrundeliegenden Relativismus in seiner Bedeutung reduziert auf bloße Standpunktlosigkeit oder Indifferenz des Autors. Es handelt sich vielmehr um das Gestaltungsmittel einer "relativierenden Ironie," die das in jedem Aspekt enthaltene Positive wie Negative begreift und anschaulich macht, wobei "jedes Phänomen durch seine Polarität zum Symbol des Lebens in seiner Ganzheit wird" (Jendrieck 270).

Alle im *Zauberberg* vorgestellten geistigen Prinzipien streiten, mitunter gesteigert bis zum Fanatismus, um die "deutsche Seele" Hans Castorps, der im konkreten Sinne des Wortes in der Mitte steht, neugierig offen für jede Position, aber nicht Willens, sich auf eine Richtung festlegen zu lassen. Poetisch-symbolische Ausformung gewinnt diese Position der "deutschen Mitte" zwischen westlichen und östlichen Denkhaltungen auf fiktionaler Ebene in der Beschreibung von Castorps Erinnerung an eine "Kahnfahrt im Zwielficht":

Da hatte zehn Minuten lang, während Castorp sich über die stillen Wasser dahin ruderte, eine verwirrende und träumerische Konstellation geherrscht. Im Westen war heller Tag gewesen, ein glasig nüchternes, entschiedenes Tageslicht; aber wandte er den Kopf, so hatte er in eine ebenso ausgemachte, höchst zauberhafte, von feuchten Nebeln durchspinnene Mondnacht geblickt . . . und mit heiterem Staunen waren Hans Castorps geblendete und vexierte Augen von einer Beleuchtung und Landschaft zur anderen, vom Tage in die Nacht und aus der Nacht wieder in den Tag gegangen. (3: 218)

Diese verwirrende Konstellation von einerseits nüchtern hellem Tageslicht, aufgeklärt-rationale Fortschrittsgesinnung versinnbildlichend, sowie andererseits zauberhaftem, geheimnisumwobenem Abendzwielficht, östlich-asiatische Mystik und romantische Verfallsstimmung andeutend, wiederholt sich in vervielfältigender Spiegelung in der Figurenkonstellation und -konfiguration. Diese wird durch das Bild der Kahnfahrt eingliedert in das weitgespannte Netz von Leitmotiven, wodurch das Thema der Läuterung vom Tod zum Leben, von der Neigung zu Auflösung und Verfall hin zu einer humanen Lebensfreundlichkeit, in mannigfacher Wiederholung und Variation immer wieder anklingt.

Bei weitem die bedeutsamste Gestalt in dieser Beziehung ist der Italiener Settembrini, Repräsentant des westlichen Prinzips und des aufgeklärten Humanismus bürgerlich-liberaler Prägung, ein dem Menschheitsfortschritt sowie politischem Aktivismus verschworener Demokrat. In den ersten Kapiteln des Romans, deren Niederschrift in den Jahren zwischen 1912 und 1915 erfolgte und deren Grundton noch unter dem Vorzeichen der bürgerlich-konservativen, einer Politisierung des Geistes abgeneigten Position Manns in den "Betrachtungen" steht, erscheint Settembrini noch ganz als der zu jener Zeit von Thomas Mann ablehnend kritisierte Zivilisationsliterat mit sokratischer Vernunftverherrlichung, der, um nur zwei Beispiele zu nennen, einmal die Kunst für politisch verdächtig erklärt, sofern sie nicht Sittlichkeit, Aktivität und Fortschritt zu fördern bereit ist, und der zum anderen Krankheit und

Tod aus dem Bereich des Humanen ausklammern möchte, weil er sie als der Schönheit und Würde des Menschlichen abträglich verachtet. Doch wenn Settembrini auch hier zuweilen noch mit stark karikaturistischen Zügen ausgestattet ist und sogar schon nach kurzer Zeit von Hans ironisch entlarvt wird als zwar liebenswürdiger, aber selbstgefälliger rhetorischer Ästhet, dem es mehr um das schönformulierte Wort als um die Lehre selbst zu tun ist, so darf man gleichwohl nicht übersehen, daß er immerhin der Repräsentant des Humanismus ist, der durch den ganzen Roman hindurch das Prinzip des Lebens gegenüber der Neigung zu Krankheit und Tod verteidigt. Mit seinem "Vernunfthörnchen" (3: 685) bläst er an gegen inhumane Tendenzen und erfüllt auf diese Weise durchaus eine Überwachungsfunktion für Castorps Läuterungsprozeß. Settembrinis Einfluß auf Castorps geistige Entwicklung hin zu einer das Leben bejahenden Einstellung sollte nicht unterschätzt werden, zumal er mit seiner Überzeugung von der Einheit des humanistischen Geistes und der Politik der während der zweiten Phase geänderten Gesinnung Thomas Manns Ausdruck verleiht: "Denn die Literatur sei nichts anderes als eben dies: sie sei die Vereinigung von Humanismus und Politik, welche sich um so zwangloser vollziehe, als ja Humanismus selber schon Politik und Politik Humanismus sei . . ." (3: 223). Die unmißverständliche Formulierung Settembrinis, die sich von Manns eigener—das Politische und Soziale seien Teilgebiete des Menschlichen—wegen ihrer Eindeutigkeit unterscheidet, wird durch ihm entgegenstehende Einstellungen anderer Romanfiguren ironisch relativiert.

Im ersten Teil des Romans verkörpert Settembrini zum einen durch seine südliche Herkunft einen Gegensatz zu dem aus dem Norden stammenden Castorp, was im Hinblick auf das Gesamtwerk Thomas Manns immer auch den Gegensatz zwischen einer Art Vagabundentum ("Drehorgelmann" 3: 82) und solider, konservativer Bürgerlichkeit andeutet. Zum zweiten vertritt Settembrini als westliches oder abendländisches Prinzip, als Prinzip der Zivilisation, einen Gegenpol zu der Russin Clawdia Chauchat—eingeführt als Todesbotin bereits in Castorps Traum kurz nach seiner Anreise—, der Reinkarnation Hippias und mit ihren "Kirgisenaugen" Sinnbild für das "Schleierig-Nächtige" (3: 206) des auflösungssehnsüchtigen, asiatisch-östlichen Prinzips, wie es im Roman durchweg dargestellt erscheint. Zur Charakterisierung der Russin werden häufig die Motive "schlaff, fiebrig und innerlich wurmstichig" angeführt (3: 203), und aufgrund ihrer immer wieder erwähnten Weichheit, ihrer körperlichen und verhaltensmäßigen Lässigkeit, ihrer unbekümmerten Mißachtung von konventionellen und moralischen Verhal-

tensformen, ja ihrer eigenwilligen Formlosigkeit wirkt sie geradezu als die Personifikation von Krankheit, Auflösung und Verfall, der Gegenmächte des Lebens und somit des romantischen Todesbereiches innerhalb der Totalität des Menschlichen. Es entspricht dabei der relativierenden Ironie des Autors, wenn Clawdia Chauchat in der Genialität und Freiheit, die ihr durch die Krankheit zustatten kommen, wenn sie in ihrer "Mähnschlichkeit" (z.B. 3: 824) zugleich anziehend und abstosend auf Castorp wirkt, der bei aller Faszination von den durch sie symbolisierten dunklen Mächten dennoch "die Zweifelhaftigkeit ihrer Gesamtexistenz" spürt (3: 203), obgleich er durch sie verführt wird, noch jahrelang auf dem Zauberberg auf ihre Rückkehr zu warten.

Im weiteren Verlauf des Romangeschehens wird Settembrinis demokratisch liberaler Humanismus mit dem geistig-politischen Dogma des Totalitarismus Naphtas, eines überaus scharf und logisch argumentierenden jesuitischen Juden konfrontiert. Gegenüber Settembrinis aufgeklärtem, den Menschen und das Leben bejahendem Rationalismus und seiner Idealvorstellung einer demokratischen Weltrepublik, enthüllt Naphta in schneidender Geistes- und Sprachgewandtheit seine irrational-mystische, lebens- und menschenfeindliche Sinnesart. Auf verwirrende Weise sucht er unter skrupelloser Rechtfertigung von Gewalt und Terror, sowie mit souveränem Hinwegfegen aller Bedenken gegen die Inkompatibilität der jeweiligen Denkpositionen, jesuitischen Katholizismus, mittelalterlich spanische Herrschaftsstrukturen und modernen Kommunismus zu der Idee einer diktatorisch-totalitären Weltherrschaft zu vereinen. Innerhalb dieser kommt es ihm nicht auf das Interesse und die Dienstbarkeit für das Leben an, sondern auf dessen Unterdrückung zugunsten des aristokratischen Geistes. Obwohl der "Dunkelmann" Naphta mit seiner "Rabulistik" die wohl negativste der ideologischen Möglichkeiten verkörpert, dient auch seine Position, erzähltechnisch gesehen, der relativierenden Ironie. Sein rückwärtsgewandter, lebensfeindlicher und totalitärer Dogmatismus, der die faschistoiden Ansätze verschiedener Ideologien bewußt macht, hat im Rahmen der Konfiguration die Funktion, den von Settembrini postulierten, historisch tradierten, nur an Schönheit und Form ausgerichteten Humanismus anzugreifen und durch provozierende Kritik zu einer erneuernden Überprüfung dessen Inhalte aufzufordern, so daß Castorp in die Lage versetzt wird, beide Seiten auf ihre Möglichkeiten, Risiken und Grenzen hin einschätzen zu lernen.

Während Settembrini und Naphta gemeinsam Geistigkeit und Intellekt verkörpern, stellt sich ihnen in der Gestalt Peeperkorns das dem

Leben und seinen Genüssen rauschhaft hingeebene Gefühl kontrastierend entgegen. Peeperkorns artikulationsunfähige dionysische Verherrlichung des *élan vital*, seine Mythisierung des Körperlichen und Geschlechtlichen sind genau wie die anderen im Roman diskutierten Prinzipien Bestandteil der Totalität des menschlichen Daseins, um dessen Erkundung sich ja die hermetische Erziehung Castorps dreht. Aber ebenso wie die übrigen Grundhaltungen erscheint auch das der maßlosen Lebenshingabe, wie sie der majestätische alte Mann demonstriert, ironisch relativiert. Nicht nur wird durch Settembrini auf die Gefahren verwiesen, die in der vorbehaltlosen, irrationalen Huldigung der großen, dynamischen Persönlichkeit, der überwältigenden Herrschernatur liegen: "Indem Sie aus der Persönlichkeit ein Geheimnis machen, laufen Sie Gefahr, der Götzenanbetung zu verfallen. Sie verehren eine Maske. Sie sehen Mystik, wo es sich um Mystifikation handelt, um eine jener betrügerischen Hohlformen" (3: 810). Es zeigt sich darüber hinaus, daß Peeperkorns bacchantisches Feiern des Lebens sowie seine Verklärung von Vitalität und Erotik schon ironischerweise von Krankheit und Verfall untergraben sind, wodurch sie groteske Züge erhalten. Ein beinahe mitleiderregendes Verlangen nach Gesundheit und Lebenskraft kommt darin zum Ausdruck, die dem Kranken jedoch versagt bleiben—eine Erkenntnis, die den königlichen alten Mann in den Freitod treibt.

Ähnlich wie Peeperkorn ist auch Joachim Ziemßen dem Leben sehnüchtig zugeneigt, allerdings nicht in grenzenlos dionysischer Hingabe, sondern im Gegenteil aus einem diszipliniert strammen, sittlich militärischen Ethos der Haltung und Würde heraus, das ihn Krankheit, Lebensunfähigkeit und Tod halsstarrig ignorieren läßt. Seine Weigerung, diese als Bestandteile des Lebensganzen anzuerkennen, muß auch er schließlich mit dem Leben bezahlen.

Was die hier umrissene polare Figurenkonstellation mit ihren Positionen des europäischen, geistig-ethischen Bildungsgutes um die Zeit des Ersten Weltkrieges letztlich für die Sinnstruktur des *Zauberbergs* leistet, ist nicht etwa eine radikale Absage und Ungültigkeitserklärung an all jene Geistes- und Lebenshaltungen, die hier in ironischer Brechung einen umfassenden Bezugsrahmen von damals sich anbietenden ideologischen Möglichkeiten errichten in einer vom Alltagsleben isolierten, künstlichen Erziehungssituation. Es verbirgt sich hinter der eher spielerischen Gestaltung von antagonistischen Welthaltungen und Grundüberzeugungen vielmehr das Bestreben Thomas Manns, Dogmatisches wie Einseitiges durch Gegengewichte auszugleichen (vgl. Koopmann, "Theo-

rie und Praxis" 285), von extremen, verabsolutierenden Prinzipien durch ironischen Vorbehalt zu einer humanen Mittelposition zu finden, die etwas von allen diesen weltanschaulichen Möglichkeiten in sich einschließt. "Man muß die andere Hälfte dazu halten, das Gegenteil" (3: 684), meint auch Castorp im "Schnee"-Kapitel, und darin bezeugt sich nicht Ablehnung, sondern ein Interesse an der Vielseitigkeit der Perspektiven. Bis zu einem gewissen Grad stellen die Geistespositionen im Roman doch offensichtlich den Diskussionszusammenhang von Thomas Manns eigenen Denkansätzen dar: mit romantisierendem Ästhetizismus und Schopenhauerscher Todesmystik, mit Nietzscheschem Lebenspathos, mit rückwärtsgeneigtem Konservatismus sowie mit Demokratie—eine Auseinandersetzung, die in der Welt des Zauberbergs vermöge des erzählerischen Mittels der relativierenden Ironie in eine humane Mittelposition der Lebensfreundlichkeit und -verantwortlichkeit mündet.

Alle Prinzipien kommen im *Zauberberg* in zugespitzter, einseitiger und abstrakter Form zum Ausdruck, wodurch eine kritisch-distanzierte Infragestellung und Überprüfung ihrer praktischen, sozialen Wirksamkeit im Geiste der Humanität möglich wird. Insofern sämtliche Gesinnungen und Einstellungen, einschließlich der "Schnee"-Erkenntnis Castorps, in der weltabgeschiedenen, hermetischen Sphäre des Sanatoriums nur theoretische Gedankenübungen bleiben, ohne die Möglichkeit oder gar Intention zu handelnder Einflußnahme auf das sich in unbestimmter Ferne abspielende soziale Leben des Flachlandes, erweisen sie sich als Formen bloß sentimentalischer Sehnsucht nach dem Leben, die Thomas Mann bedenklich erscheinen läßt. Die Tatsache, daß alle Repräsentanten der extremen und einseitigen Geisteshaltungen auf fiktionaler Ebene den Tod finden, ist in diesem Sinne rein metaphorisch zu verstehen: nicht als wirkliches Absterben oder Vernichtung der Ideologie selbst, sondern als Fragwürdig-Werden in dieser Form der normativ starren, praxisfernen und ästhetisierenden Abstraktheit. Solange geistiges und kulturelles Bildungsgut apolitisch bleibt, das heißt ohne praxis- und gesellschaftsbezogene Verantwortung und Verpflichtung, entlarvt es sich selbst, wie im *Zauberberg*, als unverbindliche und deshalb problematische Schöngesteirei. So gesehen erscheint es gerechtfertigt, in dem Roman die allegorische Exemplifizierung des deutschen Bildungsideals Humboldtscher Prägung zu erkennen, wie es dem Vorkriegsdeutschland noch wohlvertraut war. Als soziales und geistiges Erziehungsleitbild der Humboldtschen Universität galt nämlich die Überzeugung,



daß dieser Prozeß der normativen Grundeinstimmung des Lebens des in der philosophischen Besinnung über sich und die Welt sich erhebenden Menschen in einer *Lebensform der sozialen Einsamkeit und der bürgerlichen und damit zugleich geistigen Freiheit* vor sich gehen müsse. Einsamkeit und Freiheit für die Lehrenden und Lernenden, das ist die soziale Grundidee, die zur Gründung der neuen deutschen Universität führte. (Schelsky 55)

Mit diesem Erziehungsideal einer sich über die soziale Realität erhebenden, sozusagen in einem geistigen Freiraum mit sich selbst beschäftigten intellektuellen "Aristokratie" weist die hermetische Pädagogik auf dem Zauberberg eklatante Übereinstimmungen auf. Anhand der erwähnten Todesmetaphern deutet der Roman die Gefahr für die Humanität an, die aus einem solchen Konzept der "Einsamkeit und Freiheit" des Geistes notwendig erwächst. Ohne direkten und verbindlichen Bezug zur geschichtlichen Realität, ohne die verpflichtende Anerkennung einer Verantwortlichkeit gegenüber der sozialen Lebenswirklichkeit und -praxis, wird der "Adel des Geistes" mitsamt seiner selbstgenügsamen Schöngestei in seiner isolierten, geschützten Treibhausatmosphäre vom aktuellen Zeitgeschehen, in Form des Krieges, einfach überrollt und im Sog der Gewaltsamkeiten hinweggeschwemmt. Auch Castorp wird am Ende von den Wirren des Krieges erfaßt und mitgerissen, trotz seiner humanistischen Einsichten im "Schnee"-Kapitel. Er hat zwar die Mittelposition des *homo dei* erkannt, die Verpflichtung zum Leben in allen seinen Formen, aber die Umsetzung der Erkenntnis in die Tat, in ein politisch-soziales Handeln in der Gesellschaft zum Nutzen der Menschheit, ist noch nicht erfolgt. Ob Castorp nun im Krieg sein Leben verliert oder nicht, ist letztlich, wie auch der Erzähler am Ende bemerkt, von geringer Bedeutung für die Aussageintention des Romans: daß sich der Geist, will er sich im Dienste der Humanität des Lebens in seiner Gesamtheit selbst verstehen, nicht aus seiner praktisch-sozialen, also seiner politischen Verantwortlichkeit zurückziehen darf.

Mit dieser Einsicht ist zugleich auch eine Grenze der relativierenden Ironie bezeichnet, sofern diese mit den im Roman vorgeführten Positionen bloß spielerisch diskutierend umzugehen gewillt ist. Während der *Zauberberg* über die Andeutung nicht hinausgeht, hat spätestens sein Exilschicksal Thomas Mann darin bekräftigt, daß der Schriftsteller es nicht bei ironischem Vorbehalt gegenüber allen möglichen weltanschaulichen Standpunkten belassen kann und darf, will er nicht selber auf-

grund von Unentschiedenheit in die Situation zwielichtiger Isoliertheit geraten und—wie die Intellektuellen im *Zauberberg*—im Sinne der Todesmetapher hinsichtlich seiner Teilhabe an der sozialen, geschichtlichen Wirklichkeit abdanken.

### Anmerkungen

<sup>1</sup> Thomas Mann erläutert in seiner "Einführung in den *Zauberberg*": "Was er [Castorp] begreifen lernt, ist, daß alle höhere Gesundheit durch die tieferen Erfahrungen von Krankheit und Tod hindurchgegangen sein muß, so wie die Kenntnis der Sünde eine Vorbedingung der Erlösung ist. . . . Diese Auffassung von Krankheit und Tod, als eines notwendigen Durchganges zum Wissen, zur Gesundheit und zum Leben, macht den *Zauberberg* zu einem Initiationsroman (initiation story)" (11: 613-14).

<sup>2</sup> Thomas Mann selbst nennt in seinen "Betrachtungen" den *Zauberberg* "eine Art pädagogischer Geschichte, in der ein junger Mensch, verschlagen an einen sittlich gefährlichen Aufenthaltsort, zwischen zwei gleichermaßen schnurrige Erzieher gestellt wurde, zwischen einen italienischen Literaten, Humanisten, Rhetor und Fortschrittsmann und einen etwas anrühigen Mystiker, Reaktionär und Advokaten der Anti-Vernunft, er bekam zu wählen, der gute Junge . . ." (12: 424).

<sup>3</sup> Vergleiche auch die Ausführungen Inge Diersens zu Manns politischer Entwicklung (121-42), sowie die Betrachtungen Kurt Sontheimers zu "Thomas Mann als politischer Schriftsteller."

<sup>4</sup> Jens Rieckmann hat ebenfalls die These vertreten, der Roman reflektiere "wesentliche Elemente der geistigen und politischen Entwicklung Thomas Manns in den Jahren 1912 bis 1924, so daß man den Roman als eine übertragene Autobiographie seines Verfassers betrachten kann" (1).

<sup>5</sup> Thomas Mann weist in seiner "Einführung in den *Zauberberg*" darauf hin, daß die Gestalten des Romans "alle mehr sind, als sie scheinen: sie sind lauter Exponenten, Repräsentanten und Sendboten geistiger Bezirke, Prinzipien und Welten" (11: 612). Da diese Interpretation schon im Roman selbst ganz offenkundig angelegt ist, gibt es in der Forschung kaum eine Untersuchung, in der nicht mehr oder weniger ausführlich auf diese Figurenfunktionen und -beziehungen eingegangen wird. Als repräsentativ kann hier die erschöpfende Besprechung der Figurenkonstellation des *Zauberbergs* bei Jendrieck angesehen werden (besonders 287-319).

<sup>6</sup> In seinem Essay "Die Kunst des Romans" definiert Thomas Mann das erzähltechnische Mittel der Ironie als "Genius der Epik" (10: 352), und epische Kunst sei "'apollinische Kunst' . . . denn Apollo, der Fernhinterfende, ist der Gott der Ferne, der Gott der Distanz, der Objektivität, der Gott der Ironie. Objektivität ist Ironie, und der epische Kunstgeist ist der Geist der Ironie" (353). Vergleiche hierzu auch Helmut Koopmanns Aufsatz "Thomas Mann: Theorie und Praxis der epischen Ironie" (274-97).

### Bibliographie

- Diersen, Inge. *Thomas Mann: Episches Werk, Weltanschauung, Leben*. Berlin: Aufbau, 1979.  
 Holthusen, Egon. "Die Welt ohne Transzendenz II." *Merkur* 3 (1949): 161-80.  
 Jendrieck, Helmut. *Thomas Mann: Der demokratische Roman*. Düsseldorf: Bagel, 1977.

- Koopmann, Helmut. *Die Entwicklung des 'intellektuellen Romans' bei Thomas Mann: Untersuchungen zur Struktur von Buddenbrooks, Königliche Hoheit und Der Zauberberg*. Bonn: Bouvier, 1962.
- . "Thomas Mann: Theorie und Praxis der epischen Ironie." *Deutsche Romantheorien: Beiträge zu einer historischen Poetik des Romans in Deutschland*. Hrsg. Reinhold Grimm. Frankfurt a.M.: Athenäum, 1968. 274-97.
- . *Der klassisch-moderne Roman in Deutschland: Thomas Mann, Alfred Döblin, Hermann Broch*. Sprache und Literatur 113. Stuttgart: Kohlhammer, 1983.
- Mann, Thomas. *Gesammelte Werke in dreizehn Bänden*. 2. Aufl. Frankfurt a.M.: Fischer, 1974.
- Mayer, Hans. *Thomas Mann*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1980.
- Rieckmann, Jens. *Der Zauberberg: Eine geistige Autobiographie Thomas Manns*. Stuttgart: Heinz, 1977.
- Schelsky, Helmut. *Einsamkeit und Freiheit: Idee und Gestalt der deutschen Universität und ihrer Reformen*. Düsseldorf: Berthelsmann, 1971.
- Sontheimer, Kurt. "Thomas Mann als politischer Schriftsteller." *Thomas Mann*. Hrsg. Helmut Koopmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1979. 165-227.
- Ziolkowski, Theodore. *Dimensions of the Modern Novel: German Texts and European Contexts*. Princeton: Princeton UP, 1969.

## NARRATIVE SEDUCTION IN THEODOR STORM'S *IMMENSEE*

Brent O. Peterson

Romantic in tone but realistic in content and mode of presentation, Theodor Storm's *Immensee* has been analyzed on a number of levels concerning imagery and style, i.e., what might be called its "literariness."<sup>1</sup> Since the novella was written in 1849, just after the attempt to establish a democratic German state had failed, there have also been examinations of its political and ideological content—particularly with reference to the old question of the artist's role in society. Contrary to the tradition that located Storm among the conservative *Heimatsdichter*, one recent analysis of *Immensee*'s content has even gone so far as to argue that,

. . . far from being a provincial ingénu, Storm was familiar with the concerns of the Young Germans, of radical Vormärz writers, and of the religious and philosophical criticism of the period. . . . What is so misleading about *Immensee* is that there is an apparent discrepancy between form and style on the one hand and content on the other. (Jackson 28)

The implication is that Storm was interested in the kind of social and political change that would have brought about a reconciliation between the artist and society.<sup>2</sup> Whether the plight of the poet, which is so obviously a theme of the text, can be read as a call to action depends not only on the events in *Immensee*'s plot and the language used to recount them, but also on the social role of texts as depicted in the novella. The approach adopted here therefore focuses on the way *Immensee* presents itself as a text to be read, i.e., on the response it expects from its readers. Such a narratological analysis can shed light on both stylistic and ideological questions.

Not too long ago narrative analysis was confined to a discussion of such questions as point of view and the narrator's knowledge of the events being related. In their search for the basic structural elements of narration, the Russian Formalists, and the French Structuralists working in their wake, pioneered the field of narratology. In the German-speaking world important developments in narratology have come from the so-called "Constance School" centered around Wolfgang Iser and Hans Robert Jauss. Ross Chambers, whose analysis of nineteenth-century short stories, *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*, provides the basis for this article, locates himself firmly within the tradition of the Constance School.<sup>3</sup> His thesis is that "literary narrative . . . includes as part of its self-reference system specific indications of the narrative situation appropriate to it" (4). Chambers is referring to what he calls the story's "point" (8), by which he means how a given story is understood by a particular audience. Just as certain jokes are funny on some occasions and embarrassingly inappropriate on others, various readers receive different messages from the same text. To a certain extent these differences are historically and culturally determined, but, if Chambers is right, literary narratives are characterized by an attempt to structure their own reception. By providing readers with hints about how it is to be read, the text supplies its own context, which gives the story its point. In narratological terms, the question about *Immensee* is whether the novella's point contradicts its apparent content. Chambers' study offers a method that can answer the question about Storm's text, and since none of the texts that Chambers deals with are German, the question of whether his model might also apply to literary traditions other than French and English seems appropriate, too. The present article is an attempt to use Chambers' model to suggest a coherent reading of *Immensee* on the basis of the clues the text provides for its readers. Before doing so, it is necessary to sketch Chambers' model with enough detail to make its use plausible.

Chambers begins with the claim that narration underwent significant changes in the eighteenth and nineteenth centuries. It was no longer the perceived role of the storyteller to relate facts and recount personal experience of the natural world, both of which fit into what Walter Benjamin calls "prompte Nachprüfbarkeit" (444).<sup>4</sup> Instead, the purpose behind storytelling shifted to what Fredric Jameson identifies as "inventing imaginary or formal 'solutions' to unresolvable social contradictions" (79).<sup>5</sup> Authors were thus confronted with the need to use some means of arousing interest other than the promise of verifiable informa-

tion. According to Chambers, subsequent texts had to mobilize their readers' desires by defining themselves as art. Artistry gave literature exchange-value after stories had lost their immediate use-value. Literary texts became "transactional"; they were, as Chambers puts it, "dependent on an initial *contract*, an understanding between the participants in the exchange as to the purposes served by the narrative function, its 'point'" (8). Modern texts often make that "point" not only by constituting themselves as works of art, but also by referring to art in some form within their narrative in order to suggest a model for their reception. Chambers argues that the treatment of art within a particular text is intended to program that text's reception (205). Such hints to the reader can probably be found at least as early as Dante, but, according to Chambers, nineteenth-century texts are different in that they ". . . identify with extraordinary constancy their narrative situation by recourse to a metaphor of seduction" (10). Art within these texts becomes an instrument for the manipulation of desire, which suggests, in turn, how readers are to respond. Just how Storm's novella attempts to manipulate its readers' desires will be seen below, but it is important to note Chambers' functional claim for this particular narrative strategy:

. . . narrative seduction is a consequence of the alienation undergone by literary discourse in the text, and a condition of its interpretability. But the further claim is now made that such seduction, producing authority where there is no power, is a means of converting (historical) weakness into (discursive) strength. (212)

In addition to its historical implications, one should examine the relationship between narrative seduction and the interpretability of texts. Even without the explicit seductive gesture that Chambers identifies, any text has to make an attempt to attract and hold its readers' attention. If this act is no longer to be found in the truth-value of the events related, it must be contained within the narrative structure. Simply put, stories have to be told in an interesting manner, but notions of what is interesting change through time. Whereas modern texts attract attention through a variety of reifying techniques that demand a pre-existing willingness of the readers of literary texts to be seduced, earlier texts tended to give fairly explicit clues about how they were to be read. Chambers calls such hints the narratives' "self-situating referentiality" (207) and says that nineteenth-century texts contain "careful and somewhat restrictive acts of self-definition that limit the range of their interpretability and restrict their literary 'point' to a quite strictly channeled form of

meaningfulness" (23). Chambers does not mean to imply that there is only one correct reading of such texts, but that the range of interpretation is limited by the number of indeterminacies in the text, especially by those that fall outside the narrative situation per se. This would include, for example, most of the plot, which revolves around more than setting the narrative stage, and the poetic use of language. A complete analysis of *Immensee* would require accounting for enough of these elements to produce one or more coherent readings, but the issue raised in this article is limited to the framework within which these text elements function.

An author can set up a text's narrative situation in a variety of ways. Chambers chooses to concentrate on the one he calls "embedding," which he defines by discussing its two possible forms (33). The first, narrational embedding, involves a self-designating narrational act within the narrative as a whole. This is both the familiar device of a visible narrator as well as the occurrence of storytelling within the text. The second type of embedding is figural, consisting ". . . of the incorporation into the narrative of a 'figure' (in the sense of a personage but also in the sense of an image) that is representative in some sense of 'art,' or of the production and reception of narrative, that is, of narrative 'code' or 'enunciation'" (33). Depending on how one interprets the old man, Reinhard, in the frame story of Storm's *Immensee*, he may fall into both categories. Since the novella seems to consist largely of his memories, he is a kind of narrator, and in his role as aspiring poet he stands for art in general. The work is also rich in other embeddings of both types, for example, the gypsy girl and the poems and songs that Reinhard writes and collects. In fact, *Immensee* presents layers and layers of programmatic readings, and their purpose seems to be openly seductive in Chambers' sense of the term. What follows is an examination of the novella with an emphasis on elucidating its self-imposed narrative situation, thus explaining how the text programs its own reading.<sup>6</sup>

*Immensee* begins and ends in an old man's book-lined study. His books and pictures are the material embodiments of his memories. Moonlight falling on the likeness of his childhood sweetheart triggers a flood of reminiscences that become the story within the frame. The rest of the text is therefore a refuge, a quiet space to which the old man returns, where he is sheltered from the outside world. Returning from his foray into an uncomprehending world ("Er schien fast ein Fremder"), safety, solitude, and comfort beckon to him: "Hier war es heimlich und still . . . vor einem Tisch mit grüner Decke, auf dem einzelne

aufgeschlagene Bücher umherlagen, stand ein schwerfälliger Lehnstuhl mit rotem Sammetkissen" (491-92). Not only are these books hermetically sealed in his study—he picks them up again at the story's end as darkness closes off his view of everything except a dreamy, vaguely romantic water lily—but they are also removed from the rest of the novella's narrative present. They contain "Studien, an denen er einst die Kraft seiner Jugend geübt hatte" (523). They may still offer some meaning in an existence that has otherwise lost all purpose, perhaps as a kind of condolence for opportunities forgone, for it was only in his youth that these texts had tested and shaped his personality. At this first layer of embedding, in which the majority of the narrative is set within a frame story, the programmed reading that the text suggests is seductive in that it offers the reader a retreat from worldly cares. There is little reason to hope that such a text will provide answers to the questions posed by external reality.

The rest of the narrative consists of the stations the young man passes through on the way to his eventual vocation as a collector of folk tales. It encompasses the periods of childhood, school, university study, and a final encounter with his childhood sweetheart. An embedded narrative situation is present at each stage, and each will be discussed in detail below. What makes these embeddings so interesting, but somewhat misleading as well, is that their purpose at the level of plot is seductive in the literal sense of the term, too. In fact, *Immensee* is almost too good an example of Chambers' theory; in his terms narrative seduction only implies the textual presence of a model for a given text's reception. In the following analysis of *Immensee* the term "seduction" therefore carries a double meaning, referring both to the protagonist's actions and to the way that his success or failure provides an indication of how readers are to understand the text they are reading.

The two children, Reinhard and Elisabeth, seem destined for one another. The boy acts out the ceremony of establishing a home for his wife-to-be and entices her inside with the promise of a story, but it turns out that she already knows most of his tales by heart and is bored with them. He is therefore forced to use an unfamiliar story ("Daniel in the Lion's Den") to hold her attention, which he is able to do until she wonders about the connection between narrative and reality. When she questions him about angels, he answers: "Es ist nur so eine Geschichte . . . es gibt ja gar keine Engel" (493). The response is a clear indication that the purpose of his narration is not to impart information or experience—without angels the events in the story could not have taken



place, nor could Reinhard have experienced them in any case—but to serve some ulterior motive, namely seduction, or the manipulation of her desire for him. Reinhard's admission of the rupture between narration and experience, which is what Chambers calls "alienated discursive practice" (12), troubles Elisabeth: "Warum sagen sie [daß es Engel gibt] denn immer? Mutter und Tante und auch in der Schule? . . . gibt es auch keine Löwen?" (493) At this point Reinhard himself is unsure. He promises to explore the world for her in an effort to find out: "Wenn ich groß bin, will ich einmal selber hin" (494). But he ultimately spends his life gathering others' tales about the world instead. In effect, content ceases to concern him. However, the self-designating narrational embedding in this passage stresses the problems he will encounter with his audience, which may not be ready to accept texts as something other than the relating of *facts*.

At school Reinhard has to learn to separate reality from his narrative efforts. As its title suggests, his first poem, later identified as "Als sie vom Schulmeister gescholten war" (508), is an attempt to effect an act of retribution that he is unable to carry out in the present. In fact, his protest, like his planned vengeance, ". . . wurde nicht bemerkt. Aber Reinhard verlor alle Aufmerksamkeit an den geographischen Vorträgen: statt dessen verfaßte er ein langes Gedicht. . . . er kam sich sehr erhaben vor" (495). This higher purpose is nothing less than his supposed calling to be a poet, itself motivated by his desire for Elisabeth. Texts are again identified as instruments of seduction.

When Reinhard is about to leave for the university, he promises to continue to entertain his prospective wife and will ". . . wie sonst, Märchen für sie aufschreiben" (495). Interestingly, she is now old enough to respond in writing: ". . . er wolle sie ihr mit den Briefen an seine Mutter schicken; sie müsse ihm dann wieder schreiben, wie sie ihr gefallen hätten" (495). Their relationship is about to be shifted to the plane of narration followed by reader response. The efficacy of the shift is, however, immediately called into question. When writing down the "Märchen, welche er ihr sonst erzählt hätte," Reinhard denies his own creativity: ". . . dabei wandelte ihn oft die Lust an, etwas von seinen eigenen Gedanken hineinzudichten; aber, er wußte nicht weshalb, er konnte immer nicht dazu gelangen" (495). He seems to be bound either by the weight of the shared experiences he feels forced to retell or by those narratives that he has inherited from other storytellers: "So schrieb er sie genau auf, wie er sie selber gehört hatte. Dann gab er die Blätter an Elisabeth, die sie in einem Schubfach ihrer Schatulle sorgfältig

aufbewahrte. . ." (495). The tales are hidden away, and their content is specified only in the course of an act of denial; Elisabeth locks the tales away, apparently without reading them, for nothing is said of either her reading or of her response. Presumably she already knows the tales by heart. Reinhard's narration, and, by analogy, narration in general, are incapable of transmitting experience. His storytelling limits itself to the more or less successful, artistic retelling of the already known ("wie sie ihr gefallen hätten"). Yet, not only his *retelling* is later problematized. Not only does Reinhard not send Elisabeth any tales while he is studying at the university, but he also refuses to show her that part of his writing that would expressly communicate his love for her, namely his own poems. The real purpose of his writing is self-discovery, which is not communicable: "Die Abreise rückte heran; vorher aber kam noch mancher Reim in den Pergamentband. Das allein war für Elisabeth ein Geheimnis, obgleich sie die Veranlassung zu dem ganzen Buche und zu den meisten Liedern war" (495-96). It is as though narration is stripped of its informative character as well as of its ability to seduce, even though seduction is the sole reason for the book's existence. The text's explicit denial of art's effect refers to written narration not previously told directly: "Von den Märchen, welche er ihr sonst erzählt und wieder erzählt hatte, fing er jetzt an, die, welche ihr am besten gefallen hatten, aufzuschreiben" (495). In these, the memory of his presence as narrator would continue, whereas new tales would necessarily lack this immediacy. The narrator thus limits his own authority to the narrative act *per se*.

Reinhard does write of his own experiences—in verse, rather than in the tales he copies down. The first example in the text, a poem later identified as "Als sie sich im Walde verirrt hatten" (500, 508), expressed the emotions he is unable to communicate to Elisabeth. The context surrounding this figural embedding shows that the text is of little immediate use: "Als er nach Hause gekommen war, schrieb er [das Gedicht] in seinen alten Pergamentband," which Elisabeth is only allowed to see much later (500). This is the same book that contains the record of his other experiences. Reinhard characterizes his early artistic efforts as "keine Märchen" (508), but it is the very book that he intended to use to win Elisabeth's love. The *Pergamentband* was conceived as an instrument of seduction, but he shows it to her only when it is too late. Moreover, it seems that she never even reads the poems it contains; Reinhard watches while ". . . sie immer weiter blätterte" (508). The ability of any text to seduce is made doubtful by the way these poems

are *not* used within the narration. When finally presented to their intended reader, the poems elicit almost no response.

The gypsy girl's song is similarly ineffective; both she and Reinhard, who are identified as kindred poetic spirits, share the same fate: "Sterben, ach sterben / Soll ich allein" (502). Elisabeth's pet finch, which ". . . sang sonst immer nachmittags, wenn die Sonne auf sein Bauer schien," is another embedded reference to the poet's fate (503). The bird was a gift from Reinhard and is therefore identified with him, much to the dismay of Elisabeth's mother: ". . . die Mutter hing oft ein Tuch über, um ihn zu geschweigen, wenn er so recht aus Kräften sang" (503). When the finch dies, Erich, now a prosperous landowner, replaces it with a screeching canary. Perhaps because it comes from Erich's estate at Immensee, the new bird is more welcome to Elisabeth's mother, just as Erich is the suitor she favors over Reinhard. In fact, Reinhard has eliminated himself as a suitor by not sending the tales he promised. His silence is explained in part by the repeated failure of his poems to seduce, especially in the face of competition from Erich's prosaic world.

While not seductive in the literal sense, art can nevertheless achieve intimacy. Erich, who is otherwise the complete bourgeois, intrudes on Elisabeth's privacy—until then reserved for Reinhard—by drawing her portrait. Thus she complains: "Es war mir recht zuwider, daß der fremde Mensch mein Gesicht so auswendig lernte" (504). So, too, does Reinhard know her through his verses. Yet it is not the portrait that ultimately seduces Elisabeth. Her mother persuades her to sit for the drawing and eventually to marry Erich once the "artist" has become an estate owner. One suspects that her mother's reasons are practical, and she wins out against Reinhard's unsent tales and unread verses.

This is not to say that Reinhard's poems do not provide a kind of commentary on his own and Elisabeth's lives. In them Reinhard preserves memories of a happier past, which he is unable to recapture in the present. Just how irretrievably lost his childhood is becomes clear when the *Pergamentband* is used to provide the weighty material space for history—in the form of a place for botanical specimens "zum Trocknen zwischen [d]en Blätter[n]" (507). Reinhard is nevertheless aware of the future—however dimly, but his texts offered his fellow beings no help in altering the present. The insights they contained were there solely for him, their author. When Elisabeth finally read his verses, she blushed and ". . . legte das Buch am Ende schweigend vor ihm hin" (508). After he protested their failure to provoke a response, she replied with a gesture that denied the text's power, if not the book's: "Sie nahm

ein braunes Reis aus der Blechkapsel. 'Ich will dein Lieblingkraut hineinlegen,' sagte sie und gab ihm das Buch in seine Hände" (508).

At this point in the text, creative writing itself becomes a dubious enterprise. Reinhard no longer aspires to become a poet. He seems to have abandoned that part of his youthful ambitions, perhaps because his verses had not helped him win Elisabeth: "Er hatte seit Jahren, wo er deren habhaft werden konnte, die im Volke lebenden Reime und Lieder gesammelt und ging nun daran, seinen Schatz zu ordnen und wo möglich mit neuen Aufzeichnungen aus der Umgegend zu vermehren" (514). "[S]einen Schatz zu ordnen" is clearly a far less lofty occupation than writing poetry, and here Storm's choice of words provides some insight into Reinhard's avocation. What he presents Elisabeth in his parchment book are not *Gedichte*—suggesting the superhuman figure of the *Dichter*—but *Verse*, which are made by lesser mortals (508). His collection is of "die im Volke lebenden *Reime* und *Lieder*," which he only preserves, without really knowing where they come from (514, emphasis added). He is reduced to being a pedantic collector, who has to be satisfied with the claim that ". . . es ist, als ob wir alle an ihnen mitgeholfen hätten" (516).

These "Reime und Lieder" do express the characters' most personal thoughts. For example, "Meine Mutter hat's gewollt" corresponds to Elisabeth's admission that her marriage was at her mother's behest. The song also predicts her response to Reinhard's thinly veiled request that she run away with him: "Ach, wär das nicht geschehen, / Ach, könnt ich betteln gehen / Über die braune Heid!" (517) The gesture implied in the work of art has, however, lost all its seductive power. The two of them can sing together, but their communication has broken down irretrievably. His offer, made in reference to the parchment volume, elicits only Elisabeth's tears. Reinhard finally realizes that their childhood, and with it the seductive power of his tales, "hinter jenen blauen Bergen liegt" (520). Their childhood is now a distant memory and the texts it inspired had never been effective instruments of seduction.

At this point the term used to designate the songs, *Reime*, becomes important. Reinhard is baffled by Elisabeth's appearance in the evening rain: "Er konnte das nicht *reimen*," that is, he was unable to understand her behavior (515, emphasis added). The scene at the lakeside bench occurs before she refuses his offer to renew their love, and it prefigures her refusal: "Als er aber rascher zuschritt, um sie zu erreichen und dann mit ihr zusammen durch den Garten ins Haus zurückzukehren, wandte sie sich langsam ab und verschwand" (515). Reinhard is obviously con-

fused by her actions, but the text carries an additional layer of meaning, too. Her turning away, which Reinhard could not "reimen," occurs on the page after the reference to the folk songs as "Reime" (514). That this is an accidental choice seems extremely unlikely. Reinhard's lack of comprehension is both a function of his disappointed longing and his inability to deal with it in poetic form. Not only are the texts not seductive, they now also lack their previous power to serve as a means of self-reflection and of achieving self-knowledge.

The gypsy girl's song, "Sterben, ach sterben / Soll ich allein" (521), returns to comment on his defeat, but the disappointment it foreshadowed shows only that Reinhard has accepted his failure. His acceptance is without understanding and without the promise of future success. Perhaps Reinhard leaves Immensee for "die große weite Welt," but the text returns him abruptly to his book-lined study (523). This room and the books it contains are his refuge from an uncomprehending world that his writing is unable to change.

Although the metaphor of seduction through text was present at every stage of Reinhard's life, it was only in his childhood that there was any hope of success. His failure to win Elisabeth does not, however, disprove the thesis of narrative seduction. She is impervious to Reinhard's advances because the texts she was supposed to read lacked the narrative authority necessary to sway her—namely, Reinhard's physical presence as a narrator. The text's narrative stance systematically undercuts the possibility of manipulating readers' desires in such an extreme form. And if the embedded models for the text's reception deny the possibility of moving even one person to action, literary activism in the tradition of the Young Germans or *Vormärz* is clearly an impossible interpretation of *Immensee's* theme. Furthermore, literary creations within the text are also ineffective as acts of reflective understanding of external reality. The texts Reinhard collects may describe his world, but they do not help him understand it. Even the recurring image of the unreachable water lily is, at best, a kind of vaguely Romantic apprehension rather than comprehension. As Erich comments: "Das versteht wieder einmal kein Mensch!" (519) The only successful narrative seduction takes place in the frame story, and it is here that the text's reception is modelled. Back in his study the old man finds solace and a kind of pleasure in his books and the memories they contain. Active artistic creation and the reception of the texts it produces are thus reduced to means of escaping reality. Whatever one might read into the novella's content, this is necessarily, to use Chambers' term again, its "point."

The text's often otherworldly tone only serves to reinforce this pre-programmed reading. Far from advocating some kind of reconciliation between the artist and reality, *Immensee* is a call for resignation and retreat from the cares of the world.

### Notes

<sup>1</sup> See Carnaby for an overview of the literature on *Immensee*. Two examples of the kind of research referred to here are McHaffie and Ritchie, and Hohn.

<sup>2</sup> Similar claims, also based on an analysis of the content of various works by Storm, along with his correspondence, are made by Artiss, Schuster, Sammern-Frankeneegg, and Ebersold.

<sup>3</sup> See his chapter "Story and Situation" (3-17), as well as the introduction by Wlad Godzich (xi-xxii), for an assessment of Chambers' place in the field of narratology. The analyses of *Immensee* that might be termed vaguely narratological are of little use. Kreckler's study, for example, is limited to the role of the frame story. See also Rogers.

<sup>4</sup> Benjamin insists on the oral, experiential basis of storytelling; for him it consists of "die Begegnung mit Leuten, welche rechtschaffen etwas erzählen können." The ability to tell stories is grounded in authentic experience (in Benjamin's terms "Erfahrung" not "Erlebnis"): "das Vermögen, Erfahrungen auszutauschen" (439).

<sup>5</sup> Jameson's statement of the ideological intent of texts is not unrelated to Chambers' claim that "narrative ceases to be (perceived as) a mode of direct communication of some preexisting knowledge and comes instead to figure as an oblique way of raising awkward, not to say unanswerable questions" (11). Both Chambers and Jameson presume that the traditional world described in Storm's novella was falling apart as a result of the Industrial Revolution and that progressive texts, which Storm's novella—in my reading—definitely is not, were an attempt to deal with the problems posed by that reality. Which is not to say that conservative texts were not inscribed with the same set of problems.

<sup>6</sup> No attempt has been made to deal with the first version of *Immensee*, but Storm's omission of Reinhard's successes in the bourgeois world in the subsequent version reinforces the interpretation advanced in this article. Since Reinhard ultimately fails as a poet, and fails to win Elisabeth, too, events from the first version like those described in the following quotation would contradict his basic role: "Nach dem bald erfolgten Tode seiner Mutter hatte er . . . ein Amt gesucht und gefunden. . . . Endlich nahm er auch eine Frau" (*Immensee: Erläuterungen und Dokumente* 46).

### Works Cited

- Artiss, D.A. "Theodor Storm: Politics, Society, and His Image of Himself as an *Homme Engagé*." *German Life and Letters* 38.1 (1984): 15-29.
- Benjamin, Walter. "Der Erzähler: Betrachtungen zum Werk Nikolai Lesskows." *Gesammelte Schriften*. Ed. Rolf Tiedemann and Hermann Schweppenhäuser. 6 vols. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1977. 2: 438-65.
- Carnaby, Rachel M. "Recent Trends in Theodor Storm Research." *German Life and Letters* 35.6 (1981/82): 150-63.
- Chambers, Ross. *Story and Situation: Narrative Seduction and the Power of Fiction*. Theory and History of Literature 12. Minneapolis: U of Minnesota P, 1984.
- Ebersold, Günter. *Politik und Gesellschaftskritik in den Novellen Theodor Storms*. Frankfurt a.M.: Lang, 1981.

- Hohn, Heybert. "Der Stil der Landschaftsdarstellung in Storms Novelle *Immensee*." *Schriften der Theodor-Storm-Gesellschaft* 29 (1980): 33-43.
- Jackson, D.A. "In the Lion's Den: Theodor Storm's *Immensee*." *Oxford German Studies* 14 (1983): 8-34.
- Jameson, Fredric. *The Political Unconscious: Narrative as a Socially Symbolic Act*. Ithaca, N.Y.: Cornell UP, 1981.
- Kreckler, Editha. "Das Verhältnis von Autor und Leser in den Eingangssätzen der Erzählungen Theodor Storms." *Wirkendes Wort* 17 (1967): 301-09.
- McHaffie, Margaret, and J.M. Ritchie. "Bees Lake, or the Curse of Silence: A Study in Theodor Storm's *Immensee*." *German Life and Letters* 16 (1962): 36-48.
- Rogers, T.J. *Techniques of Solipicism: A Study of Theodor Storm's Narrative Fiction*. Cambridge: The Modern Humanities Research Association, 1970.
- Sammern-Frankenegg, Fritz Rüdiger. *Perspektivische Strukturen einer Erinnerungsdichtung: Studien zur Deutung von Storms Immensee*. Stuttgart: Heinz, 1976.
- Schuster, Ingrid. *Theodor Storm: Die zeitkritische Dimension seiner Novellen*. Bonn: Bouvier, 1971.
- Storm, Theodor. "Immensee." *Sämtliche Werke*. Ed. Peter Goldhammer. 4 vols. Berlin: Aufbau, 1967. 1: 491-523.
- . *Theodor Storm. Immensee: Erläuterungen und Dokumente*. Ed. Frederick Betz. Stuttgart: Reclam, 1984.

# CITY, COLLECTIVE, AND INDIVIDUAL IN DÖBLIN'S *BERLIN ALEXANDERPLATZ*

J. Philip Rees

Berlin Scharlachkürbis zerbeulte Frucht ins Netz  
der Himmel schlagend.

Wo Mensch-Ameise schwirrt im jähesten Fabelreich  
elastischer Korridore.

Johannes R. Becher, "An Berlin"

With the arrival of the Industrial Revolution, a demographic transformation occurred which was to change the face of the modern world. Vast numbers of people flocked to the towns and cities to satisfy the labour demands of the new factories and mills. By the middle of the nineteenth century, Britain, the most industrially advanced nation of the era, had become the first society in history to have a predominantly urban population (Clapham 536). A similar development was underway in much of Europe and North America. This process of urbanisation, with its attendant challenges and problems, became a major theme of the literature of the time. Authors as diverse as Dickens, Zola, Baudelaire, and Wordsworth expressed an ambiguous attitude towards the new form of society which had been created through technological progress, with its "faszinierende Lebendigkeit und Vielfalt der Möglichkeiten," but corresponding "Bedrohung des Einzelnen, Anonymität bis zum Verlust des Ich" (Schraut 6).

In Germany, a country which lacked a central capital and where industrialisation came relatively late, the portrayal of the city in literature was long restricted and largely derivative of British and French models. However, with the founding of the Second Reich in 1871, Berlin was well on its way to becoming a *Weltstadt*, the focal point of a rapidly developing technological society. From a modest 182,000 in 1800, Berlin's population had expanded to two million by 1910 with an almost equal number in the surrounding suburbs (Schraut 5). German authors turned increasingly to the subject of the city. Alfred Döblin's work, for example, shows a particular interest in the portrayal of Berlin, and the



relationship of the city to the individual. An examination of these two aspects will be the focus of this paper.

Döblin, a founding member of the Expressionist journal *Der Sturm* in 1910, lived and worked for years as a doctor in the working-class areas of Berlin. At one time he planned to write a cycle of novels based on the development of technology, for which he carried out extensive research in Berlin factories, but which merely resulted in the production of one work, *Wadzeks Kampf mit der Dampfturbine*, in 1918. In "Der Geist des naturalistischen Zeitalters," an article written in 1924, Döblin asserts that the city is the product of a "technische[n] Impuls" (72) which is in the process of producing a new and superior form of humanity in the modern era:

Das Kollektivwesen Mensch, die Gruppe Mensch bewegt sich, reagiert und produziert in vieler Hinsicht wie ein mächtiger Einzelmensch. In einer gewissen sehr wichtigen Beziehung aber ist das Kollektivwesen, die Menschengruppe, besonders: sie ist—auch in sich—der Weg zu einem anderen, mächtigeren und feineren Tierwesen. . . . Das Kollektivwesen Mensch stellt als Ganzes erst die überlegene Art Mensch dar.  
(73)

However, even in the midst of his enthusiasm for this new and greater being, Döblin is conscious of the danger the collective poses to the individual: "Die Menschengruppe, in sich differenzierend, sucht ihre einzelnen Glieder zu Spezialwesen zu degradieren. Überall besteht der Kampf zwischen dem ganzen Einzelmenschen und dem Trieb der Gruppe, ihn zum Träger einer bestimmten Funktion zu machen" (73). This ambiguity towards humankind as collective beings was of central significance in Döblin's life and writings, as he investigated what Roland Links describes as the antagonisms "zwischen dem Individuum, dem Ich, und jeder Art von Gemeinschaft, angefangen bei einer Partnerschaft, nicht endend bei der Gesellschaft als Gemeinde und Staat, sondern bei der 'Welt' und beim 'Leben'" (28).

In his examination of the relationships of individuals to collective groups, Döblin was particularly sceptical of mass organisations, as is evidenced in an open letter from 1931, "Die Gesellschaft, das Ich, das Kollektivum":

Es laufen falsche Gedanken um über die Rolle der Gesellschaft, des Staats, der Gemeinschaft, des Kollektivums. In mehreren Schattierungen wird behauptet: die Gesellschaft, der Staat, die Gemeinschaft, das Kollektivum ist alles, und du bist nichts. . . . Sie bilden Organisationen, Parteien, Horden verschiedener Art, schaffen sich Uniformen

und Gewehre an. . . Du mußt dich vor diesen Massen hüten. Sie sind das Übel von heute und die wirklichen Verhinderer eines menschlichen Daseins. (295)

In *Wissen und Verändern*, also written in 1931, Döblin again stresses the threat posed by mass society, which, it is suggested, has subjugated the individual to a mindless obedience to the collective existence:

Gehorsam, Fleiß, Sachlichkeit sind Tugenden eines Soldaten und eines Zureichers, eines Angestellten, eines Handlangers. Es sind die Tugenden einer Ameise und nicht einer menschlichen Person. Aber man hat die 'Person' ausgelöscht zugunsten des Kollektivums. . . . (173-74)

Mass society has created vast organisations to ensure its own smooth operation, thereby destroying not only the dignity of the individual, but also supplanting the normal, more intimate form of human relationships: "Die normalen und natürlichen Gruppierungen der Menschen in kleinen Verbänden, die wirklich real und unter Kontakt bestehen, sind zurückgedrängt von einer grausig phantastischen und abstrakten Öffentlichkeit" (263).

Döblin advocates that the individual take an "active" stance to combat the threat from the collective, but stresses that such a stance involves far more than the use of brute force. In order to change society one must first understand it: "Aktiv kann . . . nicht mehr die bloße motorische Aktion sein; es ist auch Einstellung, Einfühlung, Durchdringung . . ." (195). In addition Döblin favours "eine machtvolle Steigerung der wirklichen, das heißt der kleinen gesellschaftlichen Gruppen und ihres 'privaten' Lebens" (266). Once these two requirements are met, a resolution of the antithesis between individual and collective and an "Abbau der Öffentlichkeit" may be possible (263). However, he stresses that such a resolution is "kaum für heute, kaum für morgen, für ein spätes Übermorgen . . ." (264).

*Berlin Alexanderplatz* provided Döblin with another opportunity to explore the tensions between single human beings and their social environment. First published in 1929, the novel is generally acknowledged as being the most important example of the city novel in German literature. Fritz Martini even goes so far as to see the city as the "second hero" in the work (349). While not all critics are in agreement with this latter assessment, they are unanimous in seeing the city as playing an extremely important role. Far more than a mere backdrop to the lives of the characters, it forms an integral and influential part of their existence. There is much debate as to the nature of the city as presented in

the novel. Links sees Döblin's Berlin as "ein Chaos von Einzelheiten" (133), and this view is also represented in the analyses by Martini, Erich Hülse, and Theodore Ziolkowski. Klaus Müller-Salget, on the other hand, claims: "Die These vom Chaos der Darstellung und des Dargestellten verfehlt den Sinn des Buches von Grund auf . . ." (295). To illustrate his argument Müller-Salget quotes the following passage from Döblin's *Unser Dasein*, a philosophical work first published in 1933:

Und da blicken wir uns um und sehen: die Straßen, die Plätze, Geschäfte und Fabriken, Arbeiter, Arbeitslose, Kaufleute, Besitzer, wir sehen Kinder, Männer und Frauen, wir sehen Vergnügungspaläste, Kinos und Gefängnisse, es gibt Verbrecher, harmlose Tiere, Ameisen-völker. . . . Es ist Unsinn zu glauben, daß dies alles hier zufällig zusammengelaufen ist wie auf einem Markt. Nichts auf der Welt hat einen wirren, zusammenhanglosen Charakter. (*Unser Dasein* 217)

David B. Dollenmayer even goes so far as to see Döblin's Berlin as a "well-ordered complexity" (326), and stresses "the positive character of the city in the novel" (331). In "Der Geist des naturalistischen Zeitalters" Döblin himself made the following comment on the portrayal of the metropolis:

Die Städte sind Hauptorte und Sitze der Gruppe Mensch. Sie sind der Korallenstock für das Kollektivwesen Mensch. Hat es da einen Sinn, Land und Stadt gegenüberzustellen? Man kann an den Städten manches schwach oder gefährlich finden, man kann in dem Streit der Triebe, die in den Städten arbeiten, Partei ergreifen. Man kann aber nicht die Städte selbst, die Brennpunkte des Gesellschaftstriebes, ablehnen, oder überhaupt bewerten. Naturkräfte dieser Art und ihre Äußerungen stellt man nur fest. (74)

With the following analysis of the narrative techniques used by Döblin to create an image of the "Korallenstock für das Kollektivwesen Mensch," I wish to determine whether the city in *Berlin Alexanderplatz* can be accurately described as *either* chaos *or* order, or whether Döblin has merely provided the noncommittal *Feststellung* which he appears to advocate in "Der Geist des naturalistischen Zeitalters." In addition, I shall examine the relationship of the individual to the collective in *Berlin Alexanderplatz*, to establish how close a connection exists between the treatment of the subject in the novel and in the theoretical writings.

The city is a constant presence in *Berlin Alexanderplatz*, and there are several occasions (notably at the beginning of Books II, IV, V and VII, and at the end of the first chapter of Book VIII) in which long sections

are devoted to city description. These descriptions take the form of montage in which diverse elements of city life are presented from many differing points of view. The beginning of Book V may serve as an example. The narrator describes, in colloquial language, the construction of the new underground railway at Alexanderplatz, for which a pile driver is being used: "Sie ist ein Stock hoch, und die Schienen haut sie wie nichts in den Boden." He next describes the different types of people who, bustling around in the icy February air, pause to watch the construction work, and for a moment the narrative appears to pass into the minds of the onlookers: ". . . ratz kriegt die Stange eins auf dem Kopf. Nachher ist sie klein wie eine Fingerspitze, dann kriegt sie aber noch immer eins, da kann sie machen, was sie will. Zuletzt ist sie weg, Donnerwetter, die haben sie fein eingepökelt, man zieht befriedigt ab." This effect, which lies somewhere between stream of consciousness and *erlebte Rede*, is not limited to the mind of one individual, but is extended to include the minds of an unspecified number, thus creating an impression of complex, multifaceted reality. This idea of complexity, of multitudinousness, is then strengthened when the narrator compares the people on the building site to bees. By the use of short clauses and onomatopoeia, an impression is next given of the constant activity of trams arriving and departing: "Ruller ruller fahren die Elektrischen, Gelbe mit Anhängern, über den holzbelegten Alexanderplatz, Abspringen ist gefährlich" (179).

In a further change in narrative perspective, the advertisements for a recently demolished and rebuilt cigar store are given verbatim. The perspective shifts yet again to the shouts of a banana salesman touting his wares. The verb *zerschlagen* is conjugated, giving an effective impression of the beating of the pile driver: "[I]ch zerschlage alles, du zerschlägst alles, er zerschlägt alles." This effect is repeated several times in the following two pages. Wind sweeps around the massive square, workers arrive from the suburbs. There is a snatch of their thoughts or speech which contains an additional comparison of people to bees: "Wir müssen schufteln, oben sitzen die Drohnen, die schlafen in ihre Federbetten und saugen uns aus" (180).

The narrator soon turns to a description of the police directing people and traffic over the crossroads. The city here seems to be the very opposite of chaos. It appears, on the contrary, to be complex, full of energy, yet well functioning and regulated. One may well concur with Dollenmayer that the novel contains "an undeniable celebration of the multiplicity of the city in the sheer exuberance of presentation" (327).

However, Dollenmayer ignores aspects of the text which contradict his overall conclusion that the city is portrayed in an almost wholly positive light. For example, the way in which the police, with their machine-like movements, seem to have become mere objects, is extremely disturbing. Also unsettling is the suggestion that the sheer numbers of people in the swarming, insect-like masses make it impossible to comprehend their individual lives:

Die Schupo beherrscht gewaltig den Platz. Sie steht in mehreren Exemplaren auf dem Platz. Jedes Exemplar wirft Kennerblicke nach zwei Seiten und weiß die Verkehrsregeln auswendig. Es hat Wickelgamaschen an den Beinen, ein Gummiknüppel hängt ihm an der rechten Seite, die Arme schwenkt es horizontal von Westen nach Osten, da kann Norden, Süden nicht weiter, und der Osten ergießt sich nach Westen, der Westen nach Osten. Dann schaltet das Exemplar selbsttätig um. . . . Es sind Männer, Frauen und Kinder, die letzteren meist an der Hand von Frauen. Sie alle aufzuzählen und ihr Schicksal zu beschreiben, ist schwer möglich. (182)

The narrator emphasizes once more the faceless quality of the masses of people as he describes the bus and tram passengers and abandons hope of telling all their stories. Even the acknowledgement of human diversity here seems meaningless. In the mass description even such fundamental issues as political belief and human happiness are subjugated to the impression of a herd of creatures of the same species:

. . . und da fahren sie nun mit ihrem Gewicht von einem Zentner bis zwei Zentner, in ihren Kleidern, mit Taschen, Paketen, Schüsseln, Hüten, künstlichen Gebissen, Bruchbändern über den Alexanderplatz. . . . Sie lesen Zeitungen verschiedener Richtungen, bewahren vermittels ihres Ohrlabyrinths das Gleichgewicht, nehmen Sauerstoff auf, dösen sich an, haben Schmerzen, haben keine Schmerzen, denken, denken nicht, sind glücklich, sind unglücklich, sind weder glücklich noch unglücklich. (183)

The giant city has produced a huge bureaucracy to ensure its operations. The description of the public transport passengers is interrupted by the words of the ticket legend, which, we are ironically told, is written in the same German as the Lutheran Bible and the civil code: "Linie 12 Siemensstraße DA, Gotzkowskistraße C,B, Oranienburger Tor C,C, Kottbuser Tor A . . . Gültig zur Erreichung des Reiseziels auf kürzestem Wege, keine Gewähr für die Anschlußbahn" (183). Further manifestations of this bureaucracy, whether it be in the form of rules and

regulations, official letters (as elsewhere in the novel), or in the machine-like gesticulations of the police, serve to dehumanise the individual and are vivid examples of the "abstrakte Öffentlichkeit" about which Döblin writes in *Wissen und Verändern*. Within the space of a few pages a complex montage of the city has been built up. Attention now begins to move down to the personal level, and we finally rediscover Franz Biberkopf, who is standing on the Alexanderplatz, selling newspapers (184).

Erich Hülse has pointed out the importance of multiple narrative perspectives in the construction of the city montage in *Berlin Alexanderplatz*. He identifies seven distinct narrative elements which can be summarised as follows: third-person narrative, stream of consciousness, *erlebte Rede*, dialogue, factual reporting, biblical references, and lyricisms. With the exception of lyricisms, all of the categories above are present in the opening pages of Book V. Hülse comments thus on the cumulative effect of the use of these different perspectives:

Diese Erzählelemente sind die Mosaiksteinchen, aus denen sich Döblins Roman zusammensetzt. Teilweise sind sie so verschieden voneinander, daß ein jäher Bruch entsteht; andere sind so eng miteinander verleimt, daß es schwer ist, sie zu unterscheiden. Dennoch bestehen die Unterschiede, auch wenn die Montage scheinbar nahtlos ist. (68)

While Hülse is perceptive in his analysis of the structure of *Berlin Alexanderplatz*, he nevertheless seems oblivious to the implications of the above statement when he later writes: "Die Teile der Großstadt, wie sie Döblin darstellt, sind beziehungslos . . ." (97). Just as the piecing together of thousands of tiny tiles leads to the creation of a harmonious mosaic, so too, in *Berlin Alexanderplatz*, does the piecing together of seemingly unrelated elements lead to a composite impression of modern life which possesses its own, admittedly complex, order. As Döblin states in *Unser Dasein*: "Nichts auf der Welt hat einen wirren, zusammenhanglosen Charakter" (217).

Although *Berlin Alexanderplatz* portrays the city as an ordered, relatively well functioning whole, it also makes clear that the order and efficiency of the collective entity has been achieved at the expense of the individuality of those who have literally become its component "parts"—the people who inhabit it. The dehumanisation of people in the city is further emphasized in the slaughterhouse scenes, chiefly contained in Book IV. Two chapter headings, taken from Ecclesiastes, brutally force home the similarities between human beings and animals: "Denn es

geht dem Menschen wie dem Vieh; wie dies stirbt, so stirbt er auch" (145); "Und haben alle einerlei Odem, und der Mensch hat nichts mehr denn das Vieh" (157). The Berlin slaughterhouse is described in minute detail, as is the killing of the various animals. Statistics concerning the numbers of animals processed in the abattoir are given several times in the novel. There is, therefore, an obvious correlation in the reader's mind to these animal statistics when, in Book VIII, there is a listing of the numbers of human deaths in Berlin:

In Berlin starben 1927 ohne Totgeborene 48 742 Personen. 4570 an Tuberkulose, 6443 an Krebs, 5656 an Herzleiden, 4818 an Gefäßleiden, 5140 an Gehirnschlag, 2419 an Lungenentzündung, 961 an Keuchhusten, 562 starben an Diphtherie, an Scharlach 123, an Masern 93, es starben 3640 Säuglinge. Geboren wurden 42 696 Menschen. (428)

The equating of humanity to mere flesh, blood, and bone is perhaps most forcefully and disturbingly carried out in the juxtaposition of Mieke's murder by the berserk Reinhold with the slaughtering of an animal in an abattoir:

Ihr Körper zusammen zusammen zieht sich ihr Körper, Miezies Körper. Mörder sagt sie, das soll sie erleben, das hat er dir wohl aufgetragen, dein süßer Franz.

Darauf schlägt man mit der Holzkeule dem Tier in den Nacken und öffnet mit dem Messer an beiden Halsseiten die Schlagadern. Das Blut fängt man in Metallbecken auf. (387)

*Berlin Alexanderplatz* contains many fleeting portrayals of individual human lives. At times these portraits seem only to underline the impression of the faceless quality of humanity in the metropolis. A great deal of personal information is given, but there is an underlying impression that, in this vast multitude, these diverse lives are interchangeable and unimportant. One might cite as examples the teenage girl and the old man who meet secretly for lovemaking (59), any of the numerous individuals who share Franz's building (132-36), or Max Rüst, the young boy who will one day become a plumber, win the Prussian lottery (in 1966!), and die at the age of 55 (54). In contrast, several of the vignettes are extremely moving and personal, as, for example, the story of a young child who dies of scarlet fever (121-22). Franz is himself an engaging character, in spite of his fits of brutality, and he inspires great loyalty from his friends, especially from Lina, Eva, and Mieke. Thus the individual human being is very much an important part of the novel and provides a balancing effect to the anonymity of the city. *Berlin Alexan-*

*derplatz* is, after all, *die Geschichte vom Franz Biberkopf*. Yet the question remains as to how successful the individual can be against the enormous force of the collective.

At the beginning of the novel, after four years of regulated prison life, Franz is clearly unable to cope with the metropolis, which seems to close in around him: "Die Wagen tobten und klingelten weiter, es rann Häuserfront neben Häuserfront ohne Aufhören hin. Und Dächer waren auf den Häusern, die schwebten auf den Häusern, seine Augen irrten nach oben: wenn die Dächer nur nicht abrutschten . . ." (15). However, as Biberkopf begins to find his feet in the big city, he starts to develop a more confident, indeed overconfident attitude to life there. He believes that he is strong enough alone to maintain his equilibrium and remain "anständig" under all circumstances. It soon becomes apparent that he is deluding himself in this appraisal of his own abilities. Biberkopf is in fact extremely naive. He is astounded to discover that his job selling Nazi newspapers can nearly involve him in a brawl with some Socialist acquaintances. After all, he only wants to look after his own private affairs: "Was wollen die Leute von einem, erst die Schwulen, die einen nichts angehen, jetzt die Roten. Was geht mich das alles an, sollen ihren Mist alleene fahren" (101). Biberkopf unquestioningly accepts people at face value, with disastrous results, as he is deceived by the unscrupulous Lüders and the downright evil Reinhold. He thus ultimately brings his misfortunes upon himself. However, as Ziolkowski has pointed out, he is not willing to accept this fact: "Whenever something adverse happens to him, he loudly denies his own guilt and responsibility, whining that fate has dealt him a dirty blow. He wants to be respectable, but he goes through life with his eyes closed, totally unable or unwilling to see reality" (121-22). Since Biberkopf firmly believes that he himself is strong enough to come to terms with life, he will not seek the aid of friends when he is in trouble. The relatively minor setback he receives at the hands of Lüders turns into a major crisis as he withdraws into himself and embarks on an extended and suicidal drinking spree. Biberkopf is thus the very opposite of the kind of person Döblin envisages in *Wissen und Verändern*. His behaviour vis-à-vis society at large is extremely passive, and he refuses to find strength in a group of supportive friends. However, in Book IX of the novel a dramatic change occurs.

Following the death of Mieke and Biberkopf's subsequent breakdown, he is admitted to the psychiatric institution at Buch. Here, whilst he lies in a semi-comatose state, a struggle takes place within himself between the Whore of Babylon and Death, representing on the one



hand "overbearing individual pride and self-confidence" (Komar 321), on the other a more realistic attitude towards life. Both have been recurrent images in the novel, Death from Book IV onwards (in quotes from a poem contained in *Des Knaben Wunderhorn*), the Whore of Babylon beginning in Book VI (in quotations from chapter 17 of the Book of Revelation). Death is portrayed as an executioner who chops and hacks at the "old" Franz Biberkopf while berating him in broad Berlin dialect for his past attitude to life:

Blind bist du gewesen und frech dazu, hochnäsigt, der Herr Biberkopf aus dem feinen Viertel, und die Welt soll sein, wie er will. Ist anders, mein Junge, jetzt merkst du. Die kümmert sich nicht um dir. Als dir der Reinhold packte, unters Auto schmiß, der Arm wurde dir abgefahren, nicht einmal zusammengeklappt ist unser Franz Biberkopf. Wie der noch unter die Räder liegt, schwört der: ick will stark sein. Sagt nicht: nu mal überlegen, nu mal den Grips zusammennehmen—nee, der sagt: ich will stark sein. Und nicht merken willst du, daß ich zu dir rede. Aber jetzt hörste mir. (478)

At the end of the struggle the Whore of Babylon is defeated. However, contrary to what one might expect, given the biblical connotations, the city of Berlin remains as strong and seemingly all-powerful as ever. In an afterword to his work written in 1955, Döblin emphasized that, in the confrontation between individual and collective, it is the individual who must adapt. At the beginning of the novel Biberkopf left Tegel with expectations of starting a new life:

Aber da hatte sich draußen nichts verändert, und er selber war der gleiche geblieben. Wie sollte da ein neues Resultat entstehen? Offenbar nur, indem einer von den beiden zerstört wurde, entweder Berlin oder Franz Biberkopf. Und da Berlin blieb wie es war, so fiel es dem Bestraften zu, sich zu verändern. (508)

This change takes place at Buch. The "old" Franz Biberkopf dies, and we are told that a completely new person takes his place, bearing his name, appearance, and papers. The "new" Franz Biberkopf now feels far more at home in the city: "Die Häuser halten still, die Dächer liegen fest, er kann sich ruhig unter ihnen bewegen . . ." (493). He is able to look critically at the world and weigh positive and negative aspects, to realize that it is made up of both "Zucker" and "Dreck" (498). Franz's progress through the novel is compared to a headlong rush down a dark street, with eyes tightly closed. Having suffered dreadfully for his folly Franz finally does arrive at his destination: "Wie

er hinfiel, machte er die Augen auf. Da brannte die Laterne hell über ihm, und das Schild war zu lesen" (499). In the concluding pages of the novel there is an attempt to show how this new individual conducts himself. He is conscious of people around him, and the support which he can derive from them: "Wenn wir zwei sind, ist es schon schwerer, stärker zu sein als ich. Wenn wir zehn sind, noch schwerer. Und wenn wir tausend sind und eine Million, dann ist es ganz schwer" (500). While aware of the strength to be derived in numbers, Biberkopf is healthily sceptical of the mass organisations which parade past his window and reserves judgement as to whether he will join the throng. He must first carefully consider all aspects of the situation, for he realizes that he has both the power and the responsibility to observe the world around him and work with others to change it for the better, rather than accepting it as a fait accompli:

Wenn Krieg ist, und sie ziehen mich ein, und ich weiß nicht warum, und der Krieg ist auch ohne mich da, so bin ich schuld, und mir geschieht recht. Wach sein, wach sein, man ist nicht allein. Die Luft kann hageln und regnen, dagegen kann man sich nicht wehren, aber gegen vieles andere kann man sich wehren. Da werde ich nicht mehr schreien wie früher: das Schicksal, das Schicksal. Das muß man nicht als Schicksal verehren, man muß es ansehen, anfassen und zerstören. (501)

The novel ends in nursery rhyme style (in two paragraphs which are given in italics) with the image of soldiers marching into war to the beat of drums:

Und Schritt gefaßt und rechts und links und rechts und links, marschieren, marschieren, wir ziehen in den Krieg, es ziehen mit uns hundert Spielleute mit, sie trommeln und pfeifen, widebum widebum, dem einen gehts grade, dem andern gehts krumm, der eine bleibt stehen, der andere fällt um, der eine rennt weiter, der andere liegt stumm, widebum widebum. (501)

The tension between individual and collective, central to so much of Döblin's writing, remains once more unresolved at the end of *Berlin Alexanderplatz*, reflecting his belief that any eventual solution of the problem must lie in a far distant future. The city, the gathering place of the collective entity, has been shown to be a complex, extremely well ordered whole which nevertheless dehumanises and alienates its individual members. Possible resolutions of this dilemma, discussed by Döblin in his philosophical writings, are evident in the novel. Although

Biberkopf could certainly not be classified as an intellectual, the type of person to whom Döblin specifically addressed *Wissen und Verändern*, he nonetheless has become an "aktiver Mensch" by the end of *Berlin Alexanderplatz*, committed to understanding and changing the world. However, there is evidence that the collective's tendency to overwhelm its individual members is irresolvable, an impression supported by the concluding image of soldiers marching to monotonous drum beats, the very epitome of mindless obedience. There seems to be a very delicate balance between the "kleinen Verbänden" of which Döblin writes in *Wissen und Verändern*, of perhaps two, ten, even one thousand people, and the "abstrakte[r] Öffentlichkeit" which one million must surely represent. One must ask at what point this delicate balance tips over and "strength in numbers" becomes mere unthinking subservience to an anonymous collective. Döblin himself, in a letter written to Julius Petersen in 1931, draws attention to the inevitably inconclusive nature of *Berlin Alexanderplatz*. In the letter he reveals that he originally intended a sequel to the novel, in which he would portray Franz Biberkopf as a now "aktiven Mann." The conclusion to *Berlin Alexanderplatz* was to serve as "eine Überbrückung" to this "zweiten Phase." However, Döblin admits that he did not succeed in his endeavour, "einfach aus der Logik der Handlung." He concludes with a statement which might well serve as an encapsulation of his overall view of the relationship between collective and individual: "der Dualismus ist nicht aufzuheben" (165-66).

### Works Cited

- Clapham, J.H. *An Economic History of Modern England*. 3 vols. Cambridge: Cambridge UP, 1950-52. Vol. 1.
- Döblin, Alfred. *Ausgewählte Werke in Einzelbänden*. Ed. Walter Muschg. Olten und Freiburg im Breisgau: Walter, 1960-72.
- . *Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf*. 1961.
- . "Nachwort zu einem Neudruck 1955." *Berlin Alexanderplatz*. 507-09.
- . *Briefe*. 1970.
- . "Der Geist des naturalistischen Zeitalters." *Aufsätze zur Literatur*. 1963. 62-84.
- . "Die Gesellschaft, das Ich, das Kollektivum." *Schriften zur Politik und Gesellschaft*. 1972. 295-98.
- . *Unser Dasein*. 1964.
- . *Der deutsche Maskenball von Linke Poot. Wissen und Verändern!* 1972.
- Dollenmayer, David B. "An Urban Montage and its Significance in Döblin's *Berlin Alexanderplatz*." *German Quarterly* 53 (1980): 317-36.
- Hülse, Erich. "Alfred Döblin: *Berlin Alexanderplatz*." *Möglichkeiten des modernen deutschen Romans*. Ed. Rolf Geissler. Frankfurt a.M.: Diesterweg, 1973. 45-101.

- Komar, Kathleen. "Technique and Structure in Döblin's *Berlin Alexanderplatz*." *German Quarterly* 54 (1981): 318-34.
- Links, Roland. *Alfred Döblin: Leben und Werk*. Schriftsteller der Gegenwart 16. Berlin: Volk und Wissen, 1980.
- Martini, Fritz. "Berlin Alexanderplatz." *Das Wagnis der Sprache*. Stuttgart: Klett, 1954. 336-73.
- Müller-Salget, Klaus. *Alfred Döblin: Werk und Entwicklung*. Bonn: Bouvier, 1972.
- Muschg, Walter. "Alfred Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz: Die Geschichte vom Franz Biberkopf*." *Der deutsche Roman im 20. Jahrhundert*. Ed. Manfred Brauneck. 2 Vols. Bamberg: Buchners, 1976. 1: 168-81.
- Scherer, Herbert. "Individuum und Kollektiv in Döblins Roman *Berlin Alexanderplatz*." *Das literarische Leben in der Weimarer Republik*. Ed. Keith Bullivant. Königstein/Ts.: Scriptor, 1978. 146-64.
- Schraut, Elisabeth. Introduction. *Die Stadt in der Literatur*. Ed. Cord Meckseper and Elisabeth Schraut. Göttingen: Vandenhoeck, 1983. 5-6.
- Ziolkowski, Theodore. *Dimensions of the Modern Novel: German Texts and European Contexts*. Princeton: Princeton UP, 1969.

# GESELLSCHAFTSKRITIK IN DER TRAGIKOMÖDIE: *DER HOFMEISTER* (1774) UND *DIE SOLDATEN* (1776) VON J.M.R. LENZ

Monika Wiessmeyer

In dem von der Germanistik erst relativ spät gewürdigten Werk des Sturm-und-Drang Autors J.M.R. Lenz bieten sich eine Vielzahl von formalen wie inhaltlichen Problemen einer näheren Analyse und Diskussion an. Im Zusammenhang mit dem in der Forschung noch immer umstrittenen Verhältnis zwischen Aufklärung und Sturm und Drang scheint es besonders interessant, daß Lenz sowohl in seiner dramatischen Praxis wie in den aphoristisch niedergelegten Ansätzen zu einer Sturm-und-Drang Poetik die Validität der überkommenen Formtraditionen von Tragödie und Komödie in Frage stellt. Gleichzeitig zeichnet sich in seinem Oeuvre eine veränderte Einschätzung bestimmter sozial-, moral-, und sexualethischer Probleme in der spätabolutistischen Ständegesellschaft ab. Neben dem Adel wird nun auch das Bürgertum zur Zielscheibe der Kritik. Der Optimismus der Aufklärung weicht einer ambivalenten, wenn nicht gar pessimistisch resignativen Einschätzung der Möglichkeiten, seine emanzipatorischen Ideale zu realisieren.

Ausgangsposition ist die Annahme, daß die Auflösung der Dichotomie von Form und Inhalt bei Lenz eine qualitativ neue, in der Geschichte des modernen Dramas zukunftsweisende Funktion annimmt. Im Folgenden sollen deshalb die zwei bekanntesten Dramen von Lenz, *Der Hofmeister* (1774) und *Die Soldaten* (1776), sowohl unter dem Aspekt des Gattungsproblems als auch ihres gesellschaftskritischen Potentials untersucht werden. Schon Lenz' Schwanken bei der Bezeichnung seiner beiden Dramen zeigt an, daß ihm selbst die Verbindung von Form und Inhalt zum Problem wurde. Hier geht es letzten Endes darum, mit wel-

chen Mitteln der Zustand einer Gesellschaft besser erfaßt und kritisiert werden kann: mit denen der Tragödie oder denen der Komödie. Indem Lenz von beiden Mitteln Gebrauch macht, ja diese durch Elemente des Satirischen, Skurrilen und Parodistischen erweitert, überschreitet er den von der aufklärerischen Ästhetik gesetzten Rahmen und weist seiner Zeit neue Wege, sich ihrer Wahrheit bewußt zu werden. Weil Lenz auch mit der Kehrseite des Schönen, Erhabenen und Notwendigen operiert, kann man mit Walter Hinck sagen, "daß ein Weniger an Realismus in der Darstellung ein Mehr an Realismus in der Erfassung von gesellschaftlicher Wirklichkeit bedeuten kann" (*Drama* 86), wobei das "Weniger an Realismus" hier wohl nicht auf die Genremischung sondern auf die Aufgabe der Einheit von Ort, Zeit und Handlung wie der detailierten Ausgestaltung der Einzelpersonen zu beziehen ist.

In seinen "Anmerkungen übers Theater" (1774) und der "Rezension des neuen Menoza" (1775) entwickelt Lenz eine neuartige Konzeption von Tragödie und Komödie und weist der letzteren eine Reihe von Charakteristiken und Funktionen zu, die in engem Zusammenhang mit seiner Beurteilung des zeitgenössischen Kultur- bzw. Geisteszustandes stehen.

Die Dichtkunst ist für Lenz sowohl Widerspiegelung als auch Erkenntnis der Natur und zwar unter dem betont individuellen Gesichtspunkt des Dichters und Genies. Dies sind zwei Postulate in den "Anmerkungen," die einer subjektiven Weltanschauung das Wort reden und zugleich den Weg zu einer modernen Form von Realismus weisen, indem sie eine Deckung von Realem und Idealem verneinen (vgl. Schwarz 135-37). Lenz schreibt:

Was sie [die Dichtkunst] nun so reizend mache, daß zu allen Zeiten— scheint meinem Bedünken nach nichts anders als die Nachahmung der Natur, das heißt aller der Dinge, . . . die durch die fünf Tore unserer Seele in dieselbe hineindringen. . . . Der wahre Dichter verbindet nicht in seiner Einbildungskraft, wie es ihm gefällt, was die Herren die schöne Natur zu nennen belieben, was aber mit ihrer Erlaubnis nichts als die verfehlt Natur ist. Er nimmt Standpunkt— und dann *muß er so verbinden*. (1: 332-37)

Weiter dreht Lenz die aristotelische Poetik um, indem er nicht die Tragödie, sondern die Komödie als Handlungs-drama bestimmt und im Charakter der handelnden Personen die Motivation ihrer Handlungen sucht:

Meiner Meinung nach wäre immer der Hauptgedanke einer Komödie *eine Sache*, einer Tragödie *eine Person*. Eine Mißbeurat, ein Fündling,

irgend eine Grille eines seltsamen Kopfs (die Person darf uns weiter nicht bekannt sein, als in so fern ihr Charakter diese Grille, diese Meinung, selbst dieses System veranlaßt haben kann: wir verlangen hier nicht die *ganze* Person zu kennen). (1: 361)

Lenz stellt also zwei Forderungen an die Komödienform: sie soll den Menschen als psychologisch folgerichtig handelndes Individuum darstellen—Lenz ist durchaus noch dem aufklärerischen Ideal des autonomen, moralisch freien Individuums verpflichtet (Schwarz 137)—zum anderen aber auch die vorgegebenen Umstände und Verhältnisse thematisieren. Die gesellschaftlichen Zustände im Deutschland des 18. Jahrhunderts erfährt er als ein Durcheinander von “Kultur und Rohigkeit, Sittigkeit und Wildheit” (1: 419). Es liegt daher in der Konsequenz seines historisch sozialen Ansatzes, der den jeweiligen Kulturzustand eines Volkes mit der ihm entsprechenden dramatischen Gattung verbinden will, auch in den ästhetisch dramatischen Bereich ein Moment der Heterogenität einzuführen (Hinck, *Menoza* 82). So definiert Lenz die Komödienform im Gegensatz zur Poetik der Aufklärung:

Ich nenne durchaus Komödie nicht eine Vorstellung die bloß Lachen erregt, sondern eine Vorstellung die für jedermann ist. . . . Komödie ist Gemälde der menschlichen Gesellschaft, und wenn die ernsthaft wird, kann das Gemälde nicht lachend werden. . . . Daher müssen unsere deutschen Komödienschreiber komisch und tragisch zugleich schreiben. . . . (1: 418-19)

Wenn also Lenz sowohl den *Hofmeister* als auch die *Soldaten* ursprünglich als Komödien bezeichnete, so entspricht dies seiner eigenen Definition von Komödie. Auch ein Großteil der Literaturwissenschaft arbeitet mit diesem im Lenzschen Sinne modifizierten Gattungsbegriff (so z.B. Glaser; Huysen; Duncan; Werner). Daneben aber soll hier der von der neueren Forschung mehr als Hilfskonstruktion benutzte Begriff des Tragikomischen, wie er von Karl S. Guthke im literaturhistorischen Rückblick als qualitativ neuartige, synthetische Formvermischung bestimmt worden ist, auf seine Aussagekraft überprüft werden, indem neben der formalen Problematik auch die inhaltlichen Widersprüchlichkeiten der Lenzschen Dramen in ihrer historischen, gesellschaftlichen und biographischen Bestimmbarkeit ernst genommen werden.

Der *Hofmeister* erschien im Jahre 1774 unter der Bezeichnung “eine Komödie.” In Briefen nannte es Lenz allerdings auch mehrmals eine Tragödie.<sup>1</sup> Im Untertitel des Berliner Manuskripts schließlich wurde die neutrale Bezeichnung ein “Lust- und Trauerspiel” gewählt, womit also

analog zum zweigeteilten Titel, *Der Hofmeister oder Vorteile der Privat-erziehung*, sowohl in ironischem Sinne die Sache selber als auch die dramatische Person in ihrer sozialen Funktion herausgestellt werden.

Gemessen an den Forderungen der jungen Stürmer und Dränger nach Autonomie und freier Selbstbestimmung, entfaltet sich die dramatische Situation im *Hofmeister* zunächst tragisch. Die Hauptperson des Dramas, der Hofmeister Läufer, gerät als einer der vielen protestantischen Amtsanwärter des ausgehenden 18. Jahrhunderts in die Zwangslage, zur Überbrückung der Wartezeit auf ein geistliches Amt, sich als Erzieher in einem adligen Hause verdingen zu müssen. Lenz konnte hier auf eigene Erfahrungen als Hofmeister zurückgreifen. Läufer wird im Hause des Majors schnell in die Rolle eines Domestiken gedrängt, der auf willkürliche Weise den Schikanen seiner Zöglinge und den Demütigungen durch seine Herrschaft ausgesetzt ist. Damit verliert er, durch die Notwendigkeit für seine materielle Existenz zu sorgen, eben den bürgerlichen Emanzipationsanspruch, den er sich durch das Universitätsstudium gesichert zu haben glaubt.<sup>2</sup> Der Verneinung von freier Selbstbestimmung als Grundlage einer menschenwürdigen Existenz entsprechen weitere, in ihrem Tatbestand tragische Handlungselemente. Diese treten stärker in der Haupthandlung hervor: in der Verführung Gustchens als Resultat einer Triebunterdrückung, in der nachfolgenden Menschenjagd auf Läufer, in dem versuchten Totschlag des Majors an ihm, in der Selbstkastration des Hofmeisters, die die emotionale Verkrüppelung Läufers und mithin auch die resignative Tendenz des Dramas physisch evident macht, und schließlich in dem Selbstmordversuch Gustchens. Es gibt aber auch Handlungselemente, die sich eindeutig der Lustspielsphäre zuordnen: so der Vorfall mit dem Wolfspelz, der Lotteriegewinn und das auf verschiedenen Zufällen beruhende Happy End. Nicht übersehen werden darf, daß die tragische Konstellation des *Hofmeisters* schon wegen der besonderen Eigenart in der Darstellung der konfrontierten, gesellschaftlichen Kräfte komische Implikationen hat, die ins Parodistische hinüberspielen. Zum einen erklärt sie sich aus dem überlebten Herrschaftsanspruch einer im Major, seiner Frau und dem Grafen Wermuth als lächerlich charakterisierten Adelsschicht, zum anderen aber auch aus der Problematik des idealistischen, bürgerlichen Aufklärungs- und Emanzipationsanspruches. Dieser wird bezeichnenderweise vor allem durch den reformadligen Geheimen Rat vertreten, während sein Geltungsanspruch und seine Realisationsmöglichkeiten durch das bürgerliche Personal, Läufer, seinen Vater und den Schulmeister Wenzeslaus relativiert wird. Der Konflikt zwischen den zwei im Rahmen des *Hof-*



*meisters* nur noch partiell ernst zu nehmenden Gesellschaftsschichten kann nicht mehr zu einer als folgerichtig empfundenen tragischen Entwicklung führen.<sup>3</sup>

Zur tragikomischen Wirkung des *Hofmeisters* trägt weiter die Überzeichnung aller Charaktere, mit Ausnahme des Geheimen Rates, ins Komische bei (Guthke 60-65). Besonders offensichtlich ist dies bei den Nebenfiguren, dem poltrigbrutalen aber auch sentimental-gutmütigen Major, seiner herrschsüchtigen, eitlen Frau und ihres affektierten Freundes Graf Wermuth. Weiter stehen Pätus und seine Wirtin in den Studentenszenen um Fritz dem Personal einer Typenkomödie nahe. Selbst der Schulmeister Wenzeslaus als Vertreter des öffentlichen Erziehungswesens weist durchaus skurrile Züge auf, indem Rationalismus und asketische Frömmigkeit bei ihm eine seltsame Mischung eingehen.

Die komischen Schwächen Läuffers werden—in der Namensgebung *ex negativo* schon angedeutet—besonders im ersten Akt durch den Widerspruch zwischen dem Inhalt seines Eingangsmonologs und seinem äußeren Verhalten hervorgehoben:

LÄUFFER: Mein Vater sagt: ich sei nicht tauglich zum Adjunkt. Ich glaube, der Fehler liegt in seinem Beutel; er will keinen bezahlen. Zum Pfaffen bin ich auch zu jung, zu gut gewachsen, habe zuviel Welt gesehn, und bei der Stadtschule hat mich der Geheime Rat nicht annehmen wollen. Mag's! Er ist ein Pedant, und dem ist freilich der Teufel nicht gelehrt genug. . . . Da kommt er eben mit dem Major; ich weiß nicht, ich scheu ihn ärger als den Teufel. Der Kerl hat etwas in seinem Gesicht, das mir unerträglich ist. (Geht dem Geheimen Rat und dem Major mit viel freundlichen Scharrfüßen vorbei.) (2: 11)

Dieses Verhalten, weltmännischer Anspruch versus linkisches und unterwürfiges Benehmen, setzt sich in der Vorstellungsszene bei der Majorin fort und bleibt, wenn auch leicht abgewandelt, konsistent bis zu der Szene, in der der entmannte Hofmeister der Magd Lise trotz frommer Beschwörungen leidenschaftlich den Hof macht. Die offensichtlichen Schwächen Läuffers haben einen komischen Effekt, machen ihn aber gleichzeitig auch für die tragischen Aspekte seiner Lage anfällig (Guthke 63). Dasselbe gilt in gewisser Weise für Gustchen und ihre naiven Romanphantasien, die als Teil der privaten Pseudobildung vom Major gefördert, vom Geheimen Rat jedoch abgelehnt werden und zugleich ein bezeichnendes Licht auf die Rolle der Frau in der Adelsgesellschaft werfen. Die Feststellung jedoch, daß hier eine einfache Inkongruenz von komischem Charakter und tragischer Situation aufzuzeigen sei (Guthke 64), muß mit Glaser dahingehend ergänzt werden, daß analog zur

Strukturierung der dramatischen Situation eine "Inkongruenz der Charaktere und Situationen mit sich selber" vorliegt (148). Der Hofmeister und Gustchen sind nicht nur schwächlich und komisch, sondern sie haben auch eine tragische Dimension. Sie sind beide zu echtem Leiden fähig. Läubfers Unterwürfigkeit erklärt sich auch aus seinen bedrückenden, materiellen Umständen. Sein Entschluß, Hofmeister zu werden, ist nicht freiwillig und sein Leiden an der Zwangslage ebenso echt wie die halb erzwungene, halb selbstverschuldete Unfähigkeit sich daraus zu befreien. Insbesondere der zweite Akt dient der Hervorhebung dieser tragischen Seite Läubfers, ähnlich wie die Demütigung und Verzweiflung Gustchens im vierten Akt jeder Komik entbehrt (vgl. Huyssen 134).

Im Hinblick auf die tragikomische Gestaltung des dramatischen Personals im *Hofmeister* läßt sich feststellen, daß sie mit dem Versuch korrespondiert, den Zustand und die Präntionen von Adel und Bürgertum in der spätabolutistischen Ständegesellschaft zu erfassen, ohne dabei die eine oder andere Seite von der Kritik auszusparen. Tragische und komische Gestaltungselemente halten sich die Waage, und die Schwierigkeit, die herrschende Ambivalenz zur einen oder zur anderen Seite hin aufzulösen, zeigt sich im doppelten Dramenschluß des *Hofmeisters*.

Hier erfüllt sich im Lustspielfinale auf augenfällige Weise die aufklärerische "Intention" des Dramas. In Umkehrung des Titels werden die Vorzüge einer öffentlichen Erziehung gegenüber der Schulung junger Adliger durch einen Hofmeister hervorgehoben. Dieses wird von Fritz bestätigt, der seinen Stiefsohn jedenfalls nicht mehr durch einen Adjunkten erziehen lassen will.

Alle tragischen Implikationen lösen sich im letzten Akt des Dramas in scheinbarem Wohlgefallen auf: Läufer findet sein Glück bei der bescheidenen Lise, Vater Pätus söhnt sich mit Mutter und Sohn aus, Sohn Pätus gewinnt in der Lotterie und kann seinem Vater die Jungfer Rehaar als Verlobte vorstellen, und Fritz schließlich nimmt sich des entehrten Gustchens und ihres unehelichen Kindes an. Unter der Regie des Geheimen Rates ordnet sich alles zu einer "zärtliche[n] Gruppe" (2: 100). Diese Reduktion des Gesellschafts- auf ein Familiengemälde wirkt im Zusammenhang des Gesamtdramas—will man sie nicht von vornherein als ironische Schlußpointe verstehen—in der Tat "befremdlich" und "artifizuell" (Scherpe 222). Sicherlich ist es unbefriedigend, einer Interpretation des Komödienschlusses ganz auszuweichen, da "die nachklassizistische Tragikomödie als Genre in bezug auf den Ausgang indifferent" sei (Guthke 60). Vielmehr bieten sich zwei Lesarten an. Man kann das im Stile eines Rührstücks gehaltene Schlußplateau als den

Versuch Lenz' werten, sich aus dem Zwiespalt von aufklärerischen Reformidealen und Kritik an diesen in eine Utopie hinüberzuretten, die einen verbürgerlichten Adel so darstellt, wie er sein soll (Scherpe 223-24; Werner 241-42). Damit wäre die Gesellschaftskritik nicht ganz zurückgenommen, aber doch entschärft. Denn, wie Werner schreibt, die "Utopie vom sozialen Glück—und sei es nur in der Familie—bleibt rückbindbar an gegenteilige Erfahrungen in der Gesellschaft" (241).

Eine solche autorintentionale Interpretation kann jedoch nicht verhindern, daß der Komödienschluß des *Hofmeisters* aus der heutigen Perspektive im Gesamtzusammenhang des Dramas parodistisch wirkt und auch in diesem Sinne ausgelegt wird. In der Tat zeigt weder die Josephsehe mit Lise als Abschluß der Läufer-Handlung noch die Familienidylle in der Adelsgesellschaft einen entscheidenden Fortschritt gegenüber den Ausgangspositionen. Der unbelehrbare Major ist vielmehr bereit, die Diskussion über die Vor- und Nachteile der öffentlichen Erziehung fortzusetzen, und Fritz gründet sein Familienglück ausdrücklich auf seiner und Gustchens persönlicher Schuld. Angesichts dieser Situation kann die allgemeine Versöhnung im fünften Akt nicht mehr echt wirken. Während die doppelte Zielrichtung der Gesellschaftskritik und die komische Charakterisierung der einzelnen Standesvertreter den Weg zu einer tragischen Auflösung des Geschehens verstellen, verbietet die Natur der dargestellten gesellschaftlichen Verhältnisse den Ausweg in die Komödie (vgl. Huyssen 142). Damit kommt es zur parodistischen Wirkung des Komödienschlusses, der die synthetische Verbindung von Gesellschaftskritik und tragikomischen Gestaltungselementen noch einmal unterstreicht.

Die Komödie *Die Soldaten* entstand in den Jahren 1774-1775 in Straßburg. Lenz schrieb über dieses Drama in einem Brief vom Juli 1775 an Sophie von La Roche, daß seine Bemühungen dahin gingen, "die Stände darzustellen, wie sie sind; nicht wie sie Personen aus einer höheren Sphäre sich vorstellen . . ." (Krämer 31).

Der reformprogrammatische Aspekt der *Soldaten*, dem Übel der Ehelosigkeit des Soldatenstandes abzuhelfen, wurde von Lenz als etwas durchaus "politisches" empfunden und in der 1776 vollendeten Schrift *Über die Soldatenehen* weiter ausgearbeitet (Krämer 32-33).

Anders als im *Hofmeister* kommt es in den *Soldaten* zu keinem auch nur dem Anschein nach versöhnlichen Schluß. Im Gegenteil, der Verlauf einer Tragödie wird bis zur Katastrophe hin eingehalten: Ein bürgerliches Mädchen wird durch das falsche Eheversprechen eines adligen Offiziers zur Hure degradiert, der Verführer von einem abgewiesenen

bürgerlichen Bewerber vergiftet, dieser verübt gleichzeitig Selbstmord, der Vater des Mädchens wird finanziell und gesellschaftlich ruiniert. Ausgelöst werden diese Vorgänge durch die Übertretung der Standesgrenze in der Mesallianz und die Aufnahme sexueller Beziehungen außerhalb der Ehe. Die Verantwortung liegt jedoch nicht nur bei dem adligen Verführer Desportes, sondern auch bei der Verführten Marie Wesener und ihrem Vater. Diese werden zu willigen Opfern, indem sie sich mit Illusionen über eine sozial aufwärtsgerichtete Mobilität über die wirklichen Zustände hinwegtäuschen. Zu dem Verhalten der Weseners gibt es innerhalb der bürgerlichen Sphäre des Dramas keine wirkliche Alternative: Solange die äußere Fassade der Ehrbarkeit nicht verletzt wird, sind ihre Ambitionen auch die ihres Standes. Marie entschließt sich im Zwiespalt zwischen Gefühl und sozialem Ehrgeiz für die vermeintliche Chance des Aufstiegs: "Stolzius—ich lieb dich ja noch—aber wenn ich nun mein Glück besser machen kann—und Pappa selber mir den Rat gibt . . ." (2: 197). Ihr Vater bekräftigt sie: "Kannst noch einmal gnädige Frau werden, närrisches Kind" (2: 197). Daß sich hinter der Entscheidung der Wesener die sozio-ökonomischen Triebkräfte einer wachsenden Interdependenz zwischen Adel und Bürgertum verbergen, die weit über das Fassungsvermögen der handelnden Figuren hinausgehen, muß im Anschluß an Bruce Duncan festgehalten werden:

Economic forces, not communicated emotions, create the motivations in this play. The debt of 700 *Taler* that Desportes leaves behind indicates the extent to which the bourgeoisie depends on the presence of the garrison. Wesener's *Galanteriehandel* consists at least in part of selling items to soldiers, who in turn present them to the daughters of the middle class. (519)

Gleichzeitig wird der zweifelhafte, aber dennoch innerhalb ihres Standes allgemeinverbindliche Ehrenkodex der Offiziere entlarvt. Dies geschieht zunächst in den Gesprächen zwischen dem Feldprediger und Haudy, in denen der Letztere die Meinungen vertritt, daß eine Hure immer zur Hure werde, sie gerate unter welche Hände sie auch wolle (2: 192), und eines Menschen Leben sei doch keinen Pfifferling wert (2: 201). Damit ist der Rahmen für die hintergründigen "Schwank-szenen" zwischen dem Intriganten Rammiler und dem Juden Aaron gegeben, die einen subtilen Kommentar auf das vorhergehende ebenso sinnlose wie grausame Spiel mit dem betrogenen Stolzius darstellen. Vor diesem Hintergrund ist es klar, daß Desportes sich konform zu den Verhaltensnormen seines Standes verhält.

René Girard sieht bei den *Soldaten* also ganz richtig, wenn er von der Möglichkeit einer "doppelten Leseart" spricht, die auf der Ambivalenz von Themen und Motiven beruht (127-28). Es werden Personen gezeigt, die, obwohl sie sich konform zu den jeweiligen Konventionen ihrer Stände verhalten, an den Widersprüchen in der spätabsolutistischen Ständegesellschaft scheitern. Die Grenzen zwischen dem Adels- bzw. Offiziersstand und dem aufstrebenden Bürgertum stellen sich erneut als unüberwindbar dar, unüberwindbar wohl auch deshalb, weil sie sowohl vom Bürgertum und seinem Exponenten Lenz als auch vom Adel, dem alten, feudalen wie dem reformatorisch gesinnten, verinnerlicht werden. Nur so erklärt es sich, daß gerade die aufgeklärte, sensible Gräfin La Roche den status quo festschreibt, indem sie sagt, daß ihre Überschreitung hieße "die Welt umkehren" (2: 227) und Marie empfiehlt, ihr Glück bei einem biedereren Bürgerlichen zu suchen.

Wirkt sich diese Situation auf die handelnden Figuren tragisch aus, so werden doch, ähnlich wie im *Hofmeister*, die Illusionen der Akteure durch komische Mittel durchschaubar gemacht. Vor allem der bewußte Einsatz des Sprachverhaltens verweist auf den Zwiespalt innerhalb der Personen, ihre oft nur rudimentär angelegte Individualität und ihre gleichzeitige Unterordnung unter den Automatismus ständischer Moral (vgl. Duncan 515-16).

Gleich in der Eingangsszene ist es offensichtlich, daß Marie Wesener bemüht ist, ihre Sprechweise bzw. ihren Schreibstil den vermeintlichen Erwartungen ihrer Umwelt anzupassen. Mit ihrer Schwester spricht sie schnippisch, aber gegenüber Stolzius' Mutter versucht sie, durch einen ihrer Meinung nach gehobenen, in Wahrheit aber gerade dadurch komischen Briefstil, soziale Präntentionen zum Ausdruck zu bringen:

Meine liebe Matamm! Wir sein gottlob glücklich in Lille arriivert. . . .  
Wir wissen nicht, womit die Gütigkeit nur verdient haben, womit uns  
überschüttet, wünschte nur im Stand zu sein. . . . Ihro alle die Poli-  
tessen und Höflichkeit wieder zu erstatten. Weil aber es noch nicht in  
unseren Kräften steht, als bitten um fernere Continuation. (2: 183)

Auf ähnliche Weise adaptiert Marie ihr Sprachverhalten auch an die Aussicht, als Desportes Frau sozial eine Stufe höher zu klettern: sie fränzöseln im inhaltsleeren Empfindsamkeitspathos ihres Verehrers (II, 3 und III, 6), und scheut nach seinem Vorbild auch nicht vor den Grobschlächtigkeiten der Geniesprache zurück (II, 3). Nur dort, wo Lenz dem Zuschauer bzw. Leser in kurzen Szenen auch einen Einblick in das individuelle Fühlen und Leiden Maries gibt, erscheint ihre

Sprache unverfälscht, zumal sie sich hier mit eindrucksvoller Gestik verbindet (II, 1; II, 3; V, 2; V, 5).<sup>4</sup>

Das Sprachverhalten Maries zeigt mit seinen parodistischen aber auch tragischen Effekten ihre Unfähigkeit, im Zwiespalt von sozialer Aufstiegsillusion und konkreten, gesellschaftlichen Gegebenheiten zu einer konsequenten Haltung zu gelangen (Girard 132). In ähnlichen inneren Widersprüchen bleibt auch ihr Vorbild, der Vater Wesener, befangen. Dieser predigt seiner Tochter im groben, patriarchalischen Stil des autoritären Hausvaters bürgerliche Moral, während er ihren adligen Verehrer opportunistisch in devot-steifem Kaufmannsjargon zu umschmeicheln sucht. Solange er nicht ins Gerede der Leute kommt, ist er bereit, in der Hoffnung auf sozialen Aufstieg gegen die von ihm selber verkündigten, bürgerlichen Verhaltensnormen zu verstoßen.

Wie das Bürgertum wird auch die andere Seite des gesellschaftlichen Spektrums durch das Mittel der Sprache charakterisiert: im gehobenen aber echten Empfindsamkeitspathos der Gräfin La Roche, im unpersönlichen Gesellschaftsjargon des Verführers Desportes, in der überzogenen, von Kraftausdrücken wimmelnden Geniesprache des Offizierszirkels, in der Sprache des Rationalismus vertreten durch den Feldprediger und den Obristen und schließlich in der Parodie auf diesen Sprachstil aus dem Munde Pirzels. Hier wie dort wird durch das Medium des individuellen Sprachverhaltens personale Komik und gleichzeitige Standesgebundenheit, Absicht und Ausführung als Konflikt sichtbar gemacht.

Im fünften Akt der *Soldaten* wird das tragische Potential des Dramas zu einem konsequenten Abschluß gebracht. Stolzius, der mit verbundem Kopf wehklagend bei der Mutter wenig an andere bürgerliche Helden erinnert, setzt seinem eigenen und dem Leben des adligen Verführers Desportes durch Rattengift ein Ende. Marie begegnet ihrem heruntergekommenen Vater als Hure in der Stadt und beide wälzen sich nach einem Wiedererkennen "halb tot auf der Erde" (2: 243). Damit erreicht Lenz die Zerstörung jeden Scheins gesellschaftlicher Harmonie und der Illusion, in einer solchen Gesellschaft sei ein persönliches Glücksverlangen zu erfüllen. Um so willkürlicher wirken die im Schlußplateau von dem Obristen Graf von Spannheim und der Gräfin La Roche diskutierten Reformvorschläge:

OBRISTER: Wenn der König eine Pflanzschule von Soldatenweibern anlegte; die müßten sich aber freilich denn schon dazu verstehen, den hohen Begriffen, die sich ein junges Frauenzimmer von ewigen Verbindungen macht, zu entsagen. . . . Die Beschützer des Staates würden

sodann auch sein Glück sein, die äußere Sicherheit desselben nicht die innere aufheben, und in der bisher durch uns zerrütteten Gesellschaft Fried und Wohlfahrt aller und Freude sich untereinander küssen. (2: 246-47)

Meldet schon die Gräfin berechtigte Zweifel an dieser Lösung an, da sie über "Herz" und "Wünsche" der Frauenzimmer hinweggeht (2: 246), so geht der Vorschlag, wie Duncan zu Recht anmerkt, gänzlich an dem Problem der bürgerlichen Emanzipationsbestrebungen und den ihnen zugrunde liegenden sozioökonomischen Bedingungen vorbei (515-16). Das Schlußplateau der *Soldaten* kann man also erneut als den Versuch verstehen, ähnlich wie im Komödienschluß des *Hofmeisters*, einem Unbehagen an den im dramatischen Verlauf zu Tage getretenen Ergebnissen der eigenen Gesellschaftsanalyse in die Verkündigung wirklichkeitsfremder Idealvorstellungen auszuweichen (vgl. Girard 136). Nicht ohne Grund hat Heinar Kipphardt das problematische Schlußplateau in seiner Bearbeitung der *Soldaten* in den Mund des Hauptmanns Pirzel gelegt, so daß es wie die ironische "Moral von der Geschichte" verstanden werden kann (157-58).

Die vorliegende Analyse des *Hofmeisters* und der *Soldaten* zeigt, daß der Versuch einer rein gattungstypologisch orientierten Interpretation, die den gesellschaftshistorischen Bezug in Lenz' theoretischem wie dramatischem Werk ausspart oder in ein metaphysisches, ein "weltanschauliches Spiel von der Tragikomödie des Menschenschicksals" übersetzt (Guthke 56) und nur literaturhistorische Bezüge gelten läßt, zu kurz greift. Angesichts der in den beiden Dramen zu Tage tretenden Ambivalenzen besonders aber der problematischen Dramenschlüsse versagt er vor einer angemessenen Erklärung. Die Verwendung sowohl von tragischen wie komischen Strukturelementen in den beiden Dramen steht vielmehr in engem Zusammenhang mit ihrer gesellschaftskritischen Valenz, wie sie sich im historisch-sozialen Rückblick auf die Epoche, den Autor und sein Werk erschließen läßt.

Sowohl im *Hofmeister* als auch in den *Soldaten* lassen sich neben der Kontrastierung von tragischen und komischen Szenen,—man denke etwa an das Katz-und-Maus Spiel der Offiziere mit Stolzius in der Kaffeehaus-Szene und die Schwankszenen um den Juden Aaron (*Soldaten* II, 2; II, 1)—neben einer einfachen Inkongruenz von komischen Charakteren und tragischen Situationen auch Inkongruenzen innerhalb der Charakterisierung einzelner Personen und dramatischer Konstellationen feststellen. So beruht die komisch-lächerliche Seite im Verhalten Läuffers, Gustchens oder Maries auch auf standesbedingten materiellen

Gegebenheiten, Zwängen und Vorstellungen, die alles andere als komisch sind. Andererseits kann eine dramatische Situation, die sich aus dem Verhalten so lächerlicher Standesvertreter wie des Majors und seiner Frau im *Hofmeister* konstituiert oder aber wie in den *Soldaten* durch das Mittel der Sprachkomik entlarvt wird, nicht mehr als rein tragisch empfunden werden.

Im Spannungsfeld dieser Inkongruenzen kommt ein deutliches Unbehagen an den zeitgenössischen, gesellschaftlichen Verhältnissen zum Ausdruck, das neben einer reformerischen Tendenz auch Ansätze zu einer resignativen Haltung beinhaltet. Die Kritik erstreckt sich nicht mehr einseitig auf den Adel, sondern umfaßt nun auch die aufstrebende bürgerliche Schicht: im *Hofmeister* im Hinblick auf das sich formierende Bildungsbürgertum, in den *Soldaten* auf die besitzenden Kleinbürger. Wird am Adel die Überlebtheit von Normen und Machtansprüchen aufgezeigt, die sich nicht auf Leistung, sondern nur auf das Geburtsrecht stützen, so wird den Bürgern unterwürfiges Verhalten und doppelbödiges Moral- bzw. Wertvorstellungen angekreidet. Das aufklärerische Vertrauen auf die praktische Überlegenheit des bürgerlichen Moralkodexes ist der Verunsicherung gewichen. Man sucht daher vergebens nach einem bürgerlichen Helden: weder der entmannte Läufer noch der wehleidig über sein Schicksal jammernde Stolzius lassen sich als solche bezeichnen. Was durch sie und mehr noch an ihnen geschieht, dient der Relativierung der in den Mund von Reformadligen wie dem Geheimen Rat und der Gräfin La Roche gelegten aufklärerischen Idealen. Im Vordergrund steht nicht mehr das Schuldigwerden eines Einzelnen, sei er nun adlig oder bürgerlich, sondern das verhängnisvolle und im dramatischen Geschehen unausweichlich erscheinende Zusammenwirken der standesspezifischen Mechanismen, die die gesamtgesellschaftlichen Verhältnisse ausmachen.

Im Rahmen der dramatisch gestalteten Wirklichkeit muß die Vorstellung von einem über die gemeinsame Erziehung adliger und bürgerlicher Kinder zu erreichenden Übergang in eine verbürgerlichte Leistungsgesellschaft als utopisch, wenn nicht parodistisch, gewertet werden. Auch die Bemühungen der Gräfin La Roche, dem individuellen Glücksverlangen Maries gerecht zu werden, ohne die herrschenden gesellschaftlichen Umstände grundsätzlich zu hinterfragen, sind zum Scheitern verurteilt. Gerade weil, um die Worte der empfindsamen Adligen noch einmal zu gebrauchen, die Welt nicht umgekehrt wird, sondern von Lenz in einem gesellschaftlichen Übergangsstadium gezeigt wird, in dem sich aufklärerische Einflüsse, rationalistisch-optimistische Ideale und eine



skeptische, von persönlicher Verzweiflung nicht freie Sicht auf die stagnierenden Verhältnisse der Ständegesellschaft in der Schwebe halten, kommt es weder im *Hofmeister* noch in den *Soldaten* zu einer überzeugenden Lösung im Sinne eines wirklich komischen oder tragischen Dramenschlusses. Vielmehr hat der Komödienschluß des *Hofmeisters* angesichts der dargestellten gesellschaftlichen Probleme eine parodistische Wirkung, während die jeweiligen Reformvorschläge für das Verständnis beider Dramen nur noch von sekundärem Interesse sein können.

### Anmerkungen

<sup>1</sup> So z.B. in den Briefen an Salzmann vom 28. Juni 1772 und vom Oktober 1772. Lenz *Briefe* (25, 58-59, 62).

<sup>2</sup> Ausführlich dazu Werner, der die ökonomische und soziale Lage von bürgerlichen Intellektuellen, insbesondere von Universitätsabgängern, im 18. Jahrhundert untersucht (93-204).

<sup>3</sup> Huysen spricht überspitzt, weil die herrschende Ambivalenz in der Darstellung verweisend, von zwei "durch und durch untragische[n] Gesellschaftsschichten" (136).

<sup>4</sup> Vgl. Höllerer, der eine intensive Analyse der sprachlichen Modi bietet (137-38).

### Bibliographie

- Duncan, Bruce. "The Comic Structure of Lenz's *Soldaten*." *Modern Language Notes* 91 (1976): 515-23.
- Girard, René. "Die Umwertung des Tragischen in Lenzens Dramaturgie unter besonderer Berücksichtigung der *Soldaten*." *Dialog: Literatur und Literaturwissenschaft im Zeichen deutsch-französischer Begegnung*. Hrsg. Rainer Schönhaar. Berlin: Schmidt, 1973. 127-51.
- Glaser, Horst Albert. "Heteroklisie—der Fall Lenz." *Gestaltungsgeschichte und Gesellschaftsgeschichte*. Hrsg. Helmut Kreuzer. Stuttgart: Metzler, 1969. 132-51.
- Guthke, Karl S. *Geschichte und Poetik der deutschen Tragikomödie*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1961.
- Hinck, Walter. *Das moderne Drama in Deutschland: Vom expressionistischen zum dokumentarischen Theater*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1973.
- . "Kommentar." *J.M.R. Lenz. Der neue Menoza: Text und Materialien zur Interpretation*. Hrsg. Walter Hinck. Berlin: De Gruyter, 1965. 73-95.
- Höllerer, Walter. "Lenz. *Die Soldaten*." *Das deutsche Drama vom Barock bis zur Gegenwart: Interpretationen*. Hrsg. Benno v. Wiese. 2 Bde. Düsseldorf: Bagel, 1958. 1: 127-46.
- Huysen, Andreas. "Gesellschaftsgeschichte und literarische Form: J.M.R. Lenz' Komödie *Der Hofmeister*." *Monatshefte* 71 (1979): 131-44.
- Kipphardt, Heinar. *In der Sache J. Robert Oppenheimer. Die Soldaten: Zwei Stücke*. Frankfurt a.M.: Fischer, 1974.
- Krämer, Herbert, Hrsg. *J.M.R. Lenz: Die Soldaten: Erläuterungen und Dokumente*. Stuttgart: Reclam, 1974.
- Lenz, Jakob Michael Reinhold. *Werke und Schriften*. 2 Bde. Hrsg. Britta Titel und Helmut Haug. Stuttgart: Goverts, 1966-67.
- . *Briefe von und an J.M.R. Lenz*. Hrsg. Karl Freye und Wolfgang Stammler. Leipzig: Wolff, 1918.

- Scherpe, Klaus R. "Dichterische Erkenntnis und 'Projektmacherei': Widersprüche im Werk von J.M.R. Lenz." *Goethe-Jahrbuch* 94 (1977): 206-35.
- Schwarz, Hans-Günther. Nachwort. *Anmerkungen übers Theater. Shakespeare-Arbeiten und Shakespeare Übersetzungen*. Von J.M.R. Lenz. Hrsg. Hans-Günther Schwarz. Stuttgart: Reclam, 1976. 135-41.
- Werner, Franz. *Soziale Unfreiheit und 'bürgerliche Intelligenz' im 18. Jahrhundert: Der organisierende Gesichtspunkt in J.M.R. Lenzens Drama Der Hofmeister oder Vorteile der Privaterziehung*. Saarbrücker Beiträge zur Literaturwissenschaft 5. Frankfurt a.M.: Rita G. Fischer, 1981.

## AN INTERVIEW WITH HARRY MULISCH

Kristina R. Sazaki

Harry Mulisch was interviewed by Kristina Sazaki for *New German Review* on February 10, 1986, at the University of California, Berkeley, where Mulisch served as Regents' lecturer in the Dutch Studies Program. He was born on July 29, 1927, in Haarlem, Holland. He is married and has two daughters.

Mulisch is considered to be one of the leading postwar authors of the Netherlands and in 1978 he received the Constantijn Huygens Prize for his collected works. He is a versatile writer who has been well received in Europe for many years, and he has also begun to receive critical acclaim in the United States.

The Second World War may be the single most important theme in Mulisch's works. In his autobiographical book, *Mijn Getijdenboek* (1975), he writes: "It isn't so much that I went through the war, I *am* the Second World War. . . . [T]he Second World War, which according to the calendar lasted five years, is in my memory, however, a second Eighty-Years War" [1568-1648: Dutch War of Independence from Spain].

Mulisch's works include the novels *Archibald Strohalm* (1952), *Het stenen bruidsbed* (1959), *Twee vrouwen* (1975), *De aanslag* (1982), and *De hoogste tijd* (1985); the poetry collections *Woorden, woorden, woorden* (1973), *Tegenlicht* (1975), *Dè wijn is drinkbaar dank zij het glas* (1976), and *Wat poezie is* (1978); and the plays *De knop* (1958) and *Oidipous, Oidipous* (1972).

*New German Review* would like to thank the Dutch Studies Program at the University of California, Berkeley and, in particular, Professor Johan Snapper for arranging this interview.

*NGR:* *The Assault* (1982) has just been translated into English. What do you think of the translation?

*MULISCH:* I've looked it through. I think it's quite good. There are some silly mistakes in it, but I didn't read any review where it said that the translation was bad. I can't judge, but I think it's all right. Well, it's more important what you think.

*NGR:* I really liked it. *The Assault* is in many ways similar to your other work, *The Stone Bridal Bed*, but there are 24 years between the publication of the two books. You seem to have approached the topic of war in the same manner. You have men dealing with the war in flashbacks, etc.

*MULISCH:* *The Stone Bridal Bed* was not my war. This was about an American bomber pilot shot down in Dresden who goes back there later. It was not me. The boy in *The Assault* is in the same way not me, but it is far, far more my situation. It is far more my war which I'm describing here. It seems to take a long time before you can write about your own experiences. It should be cooled off, like ice. You can't use these experiences when they're hot, warm. Many people say that these two books are about the war, but in fact they are not. The war is in the books, but they are far more about the war after the war, how it is going on in the heads of the men who have been in it. That's what interests me. *The Stone Bridal Bed* was written in 1956. Then the war was only ten years old. It was still fresh in a way. The soldiers and everybody were young. Well, this novel is about these people as they are older, quite another problem, but this war was quite an experience, and so I always come back to it, but in a completely different way.

*NGR:* You often use flashbacks. What interests you about using that technique? Is it because it is reflective?

*MULISCH:* I have a rather strong historical feeling. It's how I think. When I look out the window and see Berkeley, I can imagine how, for the first time, people came here and saw this landscape. That's how it works, my brain. Then it finds this literary form.

*NGR:* Have you collaborated on the film version of *The Assault*?

*MULISCH:* No. I read the dialogues. Many people think that when a film is made out of a book it is the highest thing that you can have as a writer, but I don't think so. I think film is nice. It's an illustration, but the highest thing a writer can achieve is to write a good book, not to have a good film made out of his book. I'm not so much interested in the film.

*NGR:* *Two Women* (1975) is a novel about a woman reflecting upon her love affair with another woman. That seems a very unusual topic for a male writer.

*MULISCH:* About this more or less lesbian affair, although it is not a gay novel in that sense? Two people like each other very much and they happen to be two women. They were not lesbian from the beginning. Neither of them. What interests me most is when two women want to have a child. That problem interested me. It is physically impossible, and they don't want to adopt a child themselves. This young girl going to the former husband of the older one and having a child by him is probably the same way it is done on the farm with cows. It's a kind of artificial insemination which the man, of course, doesn't accept, and then he kills the young girl.

*NGR:* When Sylvia leaves Laura, Laura doesn't take any recourse, but when Sylvia consequently leaves Alfred, he murders her. Is that some sort of statement on how men act versus how women act? I'm interested in the fact that it's Alfred, not Laura, who kills Sylvia.

*MULISCH:* Well, she [Laura] was just left by her girlfriend. She was not used, she thought. As it happens in life, you love somebody and they leave you. You are going to get very unhappy, but you're not going to kill anybody, but it was a man who was used like a bull on an insemination farm. If this is done in reality not everybody will kill the girlfriend, but he does because the whole novel has in a way something of a melodrama in it. That's what I wanted. In the end I needed blood like Shakespeare needs it. That's a kind of writing. Some critics asked why such a horrible ending was necessary.

*NGR:* I don't think it's a horrible ending, but the fact that Sylvia leaves Laura for her ex-husband seems to be quite a shock.

*MULISCH:* She should have killed him at that moment. Let's sit down and write another novel on that!

*NGR:* Do you consider *Two Women* feminist literature?

*MULISCH:* No. Do you?

*NGR:* I'm asking you.

*MULISCH:* I think feminist literature is written by women, or isn't it?

*NGR:* Do you think it has to be written by a woman to be considered feminist literature?

*MULISCH:* Yes. Behind feminist literature, the whole feminist thing, is a kind of an ideology. Woman and man, and how it should be in the world between them. That's not this book at all.

*NGR*: However, you're still approaching the problem of two women wanting to have a child.

*MULISCH*: Yes. I could have written the book 25 years ago, too, and, in fact, it was before this feminist wave which came later. I don't know about the situation in this country but [that's the case] in Europe anyway. Even the feminists don't consider it in their anthologies. They don't use this book. They are a little uneasy with me, being a man, having written this book. There is an uneasy atmosphere around it in feminist circles.

*NGR*: Your autobiography, *Mijn Getijdenboek* (1975), came out when you were 48.

*MULISCH*: Well, not quite an autobiography. I collected some photographs, documents, and so on, and wrote a text with it.

*NGR*: That certainly seems to be a young age to write about your life. You must have had other motives than to just chronicle your life.

*MULISCH*: Yes; but it's not just an autobiography in the sense that I took my pen and wrote: "I was born in 1927 and my father was this and my mother was this and I went to school, and so on." It's not like that. I was just interested in old documents and old pictures and wrote a commentary on it. I left a lot of things out for which I had nothing. I could have gone down to some place and taken a new picture of it, but I only took the old things. I like to do this, but it's not my autobiography. I have written many autobiographical things, but not this organized way to describe my life. I will do that when I'm a very old man.

*NGR*: From the chapter on the Second World War in *Mijn Getijdenboek* you can almost lift some of the sentences verbatim and put them in *The Assault*. You've already referred to *The Assault* as being somewhat autobiographical. How autobiographical is it?

*MULISCH*: The autobiographical element is the whole situation, the whole atmosphere of the war and of the later years, the later episodes, 1952, 1955, etc. All that is what I have seen, what I have experienced. In that sense it's autobiographical. My house was never burned, and I never had a brother who could have been killed. Not in that sense, but in a higher sense. It's the same with *Two Women*, for instance. It couldn't be autobiographical because I'm a man, but what's in it I've seen and experienced in a way, but in a completely different way. I don't write books where I just have an experience and write it down. I don't consider that literature. It is a kind of autobiography or, even worse, journalism. The journalist writes down what he has experienced. That's what he is paid for. There was a fire in San Francisco, and he writes down

the next day in his paper: "There was a big fire." That is all right, but if he writes: "There was a big fire yesterday in San Francisco, and the people were rushing around," and he describes how the fireman jumped out and fell dead, but that didn't really happen, they would fire him. The writer is doing such a thing. He is writing down things that never happened. That is the difference between literature and journalism. I can describe a big fire in San Francisco without having seen it, because I have seen other cities burn. I can let San Francisco burn if I want to.

*NGR*: How much of an influence was Willem Frederik Hermans' *Fotobiographie* (1975)?

*MULISCH*: It was not an influence. Another [influence] was there. There were television programs long ago where authors were shown photographs, documents, school papers, etc., and the author gave to each item his commentary. This had been done with Hermans and with me. What he did was just reproduce these pictures with the one or two sentences he actually said. Without knowing Hermans was also going to make a book out of it, I had the idea I am going to do this again, but I will write a lot of text with it. When you see his book, there is a picture with one sentence, but I wrote a story. I told many things about my life. Quite accidentally his book came out two months earlier, and people immediately think that I did it because he did it, but that is not how it worked.

*NGR*: I have already mentioned the three books which have appeared in English: *The Stone Bridal Bed*, *Two Women*, and *The Assault*.

*MULISCH*: And a small thing with poems [*What Poetry is*. Cross-Cultural Communications, 1982]. Fifty books with poets from all over the world, Africa, South America. That is one [translation], but nobody knows it.

*NGR*: Unfortunately you are still relatively unknown in the United States. Is this due in some part to the lackadaisical attitude of the Dutch Ministry of Culture? What might attribute to this?

*MULISCH*: *The Stone Bridal Bed* was translated long ago, 1962. Then *Two Women* was published by the English publisher, and he did not have the means to distribute it in a great way. All these things are a part of it. Now *The Assault* suddenly was reviewed everywhere, and most of the reason for that is perhaps that the Netherlands became, for one reason or another, more visible. I think in those days the Netherlands was known for cheese, wooden shoes, tulips, and all that nonsense. Now they [the Americans] have heard other things. The Dutch laughed at the pope, there is Amsterdam, heroin problems, and pornography coming

into the United States from Holland. All these negative things made this country, I think, less childish, less the cheese and wooden shoe thing. When you only think of wooden shoes and cheese, then you ask what literature can come out of such a childish country. Then you read that there are other things going on there. Perhaps that helped, I don't know any other reason.

*NGR:* Your government spends a lot of money to support its humanities, but it seems a shame that the government does not in some way advertise its talents.

*MULISCH:* They do that with KLM and cheeses and all these things but not with culture, because it is not a country that uses its culture to get an identity as the Germans, the French, and the English do. That is not what they are doing. Now, of course, they see that for instance those books of mine are spoken of and now they come in and try to do something.

*NGR:* In *Two Women* Laura describes how Sylvia would sit around all day and read Dutch literature, how she liked modern Dutch literature because, with the exception of a couple of authors, it consisted of books for young adults which were not read after the age of 25. To whom do you think Laura was referring?

*MULISCH:* Books by Jan Wolkers, for instance. He is a writer who has sold very well. I am sure he is only read by very young people. I don't think he belongs to literature. It is different with me and Hermans, as you said, but a lot is read by young people and not by older people.

*NGR:* When people speak of postwar Dutch literature, they always talk about the Big Three: you, Hermans, and Gerard Reve. When you wrote: ". . . with the exception of a couple of authors . . .," it seems as if you purposely left out Reve.

*MULISCH:* It is a small country, you know. Everybody knows each other. As many people live there as in New York or so. In New York, everybody knows everybody, anyway in cultural circles. That is the Dutch situation. You get these kinds of irritations, but you play with them, too, of course. It is a game, not too serious. You have that here with Gore Vidal and Norman Mailer. It is that kind of thing. He [Reve] said very ugly things of me, and then I wrote a piece and destroyed them, in my opinion.

*NGR:* Do you still feel that Dutch literature is only read by young people?

*MULISCH:* Yes, too much. More so than in Germany, for instance. There is a good side that writers have a kind of popularity which only pop stars in other countries have.



*NGR:* You have been called the Günther Grass of Holland, but you have compared yourself to Goethe.

*MULISCH:* To Goethe?

*NGR:* Yes.

*MULISCH:* That is better than Günther Grass!

*NGR:* Do you still hold this opinion?

*MULISCH:* Günther Grass is all right. Why do they think Günther Grass? He is a writer. He has written all kinds of novels, plays, poems, nonfiction, just as I did. He was politically involved, just as I was. You think in Germany of Günther Grass, and I suppose when you think of somebody here, you think about Mailer. Goethe is the same thing but multiplied by a thousand. He was the kind of writer who did everything, plays and novels. Whatever it was, he did it. That is the kind of writer I like. We have other writers who always write the same book, and only novels. Kafka, for instance. I would not dare to say Goethe is greater than Kafka, you cannot compare them. It has nothing to do with the niveau of writing. It is a type of writer. Dostoevsky only wrote novels and stories but never poems, plays. I like the other kind. Let's say Nabokov. That kind of *œuvre* I like.

*NGR:* What do you think about the relationship between German and Dutch literature? Is there an important relationship that is neglected in research?

*MULISCH:* I could not say anything sensible about research. I think there are strong bonds, the languages are related, and the problems, of course. I think the bonds are much stronger than with French literature.

*NGR:* This relationship has a linguistic base?

*MULISCH:* Yes, and the linguistic base is also an entirely different way of thinking. I feel nearer, more related to the Germans and also to the Americans.

*NGR:* What do you think about the American writers?

*MULISCH:* Well, there are a lot of good ones nowadays. It was bad thirty years ago. You had only Faulkner and so few of those people. Now you have lots of very good writers, haven't you? You have Bellow, you have Mailer, you have Roth.

*NGR:* Surely you know *The Stone Bridal Bed* is always compared with Kurt Vonnegut's *Slaughterhouse 5*?

*MULISCH:* Yes. That is always going to be a problem because even the American translation of *The Stone Bridal Bed* was before *Slaughterhouse 5*, about 5 years before. Whenever Vonnegut comes to Holland, the Dutch interviewers ask him, "Have you read the book by Mulisch? Are you influenced by it?" You also have this story with these interre-

lated strange things. I have these Greek homeric songs, and he has more or less the same. Of course, he has more right to write about Dresden because he was there. He always answers these questions very irritatedly. Either it is true and he is irritated, or it is not true and he is irritated. Out of his irritations we can prove nothing. We will never know probably. It doesn't matter anyway. Even if it is true, his book is not less good. Everybody is influenced. No novelist would dream of writing a novel if he had not heard one day that there is such a thing to do as write a novel.

*NGR:* And your greatest influence?

*MULISCH:* This is when I was young. Dostoevsky and Kafka. I am talking about the 1940s and 1950s. And Thomas Mann. These three, but also Poe. I read him when I was 15, 16 years old. My first story, I remember, was very much under the influence of Poe, strange things and all that.

*NGR:* You said that you preferred the Goethe-type of writer. He said that everything he had written was a part of a larger confession.

*MULISCH:* Yes, *Teil einer großen Konfession*. The way I see the world, that is me. I change the world into my world. When I describe the world, I am not describing the world as such, because it does not exist as an objective world. Yes, in science, but not in writing. This is my subjective world. In that way I am always writing about myself even if I don't mention myself. When I describe these trees out there, I would do it differently than you do it. The difference is between you and me. In describing these trees, I have described myself. I have described what that tree is for me. You can do it in a different way, or you are a journalist, but not a writer.

*NGR:* You make a constant comparison between journalism and literature.

*MULISCH:* I am not against journalism. It is a different thing. We can define journalism as writing about something else, and writers as writing about themselves in writing about something else. Even if you now look at physics, at quantum physics, they are, however, the same thing. In describing reality, you cannot describe it without taking yourself into the system. Even science is not an objective ideal of reality. It does not exist anymore. It is over, this nineteenth-century idea of reality without man, even in journalism, but less so.

*NGR:* Do you write a piece straight through?

*MULISCH:* *The Assault* I started and finished in a short time, probably half of a year. All the time I have written books over a few years,

stopped and started again. I have books I have started on March 1, 1962, and still have not finished, and I probably will never be finished.

*NGR*: Do you think the war is going to be a constant in the rest of your works?

*MULISCH*: I do not develop. Even if you look at all my works—there are not many titles, 30 or 40—you will see that it is not developed in that sense. There is such an idea of progress in the world. We learn from technology that there should be progress. That is also a nineteenth-century idea, but in art this does not work. A good work, written now or five centuries before Christ, you cannot say is progress. Is Arthur Miller better than Sophocles? No, he is not. It is not progress. It is good or it is not good. Within my work there is no progress. You have writers where you see this period, that period. It is completely different with them, but that's not how it works with me. I am constantly going back to the same thing and getting it from another side, pulling it inside out this time, like you said in the beginning with the *Stone Bridal Bed* and *The Assault*. Both were written in these 5 episodes. I am not centrifugal, I am centripetal.

*NGR*: What are you working on now?

*MULISCH*: I finished another novel [*De hoogste tijd*] which has not been translated yet. I have ideas for another novel, but I want to wait a little. I want to have it like a goulash in the oven, let it [simmer], it will come.

*NGR*: Thank you very much for your time.

## BOOK REVIEWS

***Reception Theory: A Critical Introduction.* By Robert C. Holub.  
London and New York: Methuen, 1984. xiv and 189 pp.**

With this study, a volume in the *New Accents* series, Holub wishes to introduce reception theory to readers who have little or no knowledge of German. For Germanists, too, Holub hopes to provide “either—at worst—a thorough and accurate review, or—at best—a stimulus for rethinking this important body of criticism” (xiv). Holub defines reception theory as the current of thought which reflects the general shift in concern from the author-work relationship to that of the text-reader. How then does reception theory differ from reader-response criticism? The former, according to Holub, “is a reaction to social, intellectual, and literary developments in West Germany during the late 1960s” and “must be understood as a more cohesive, conscious, and collective undertaking” (xiii). Many adherents to this movement are associated with the University of Constance. Reader-response theorists, on the other hand, do not work under a self-named banner and have less contact with or influence on one another.

Holub describes the climate in which reception theory arose and the reasons for its rapid acceptance. Reception theory resolved what was perceived by Hans Robert Jauss to be a crisis in literary methodologies. Dismissing three previous paradigms—classical-humanist, positivistic, and aesthetic-formalist—as no longer satisfactory for postwar literary investigation, Jauss implicitly favors reception theory as the fourth paradigm, one which facilitates the successful mediation and reformulation of the German literary canon. In the context of West German

society in the late 1960s, Holub suggests that reception theory flourished at German universities in part due to its posture of rebellion and novelty. He selects five precursors that induced an intellectual climate in which reception theory could thrive: Russian Formalism, the phenomenology of Roman Ingarden, the Prague Structuralists, Hans-Georg Gadamer's hermeneutics, and the sociology of literature. To each individual or school of thought Holub devotes a summation of the key premises which foreshadowed reception theory. This chapter, the second, is valuable reading for the novice, a salutary refresher for students familiar with the material.

The central works of two major reception theorists, Jauss and Wolfgang Iser, are discussed at length. Holub correctly notes the variance in each of their orientations. Jauss, a Romance scholar, has been influenced by the hermeneutical tradition, specifically Gadamer, and is primarily concerned with literary history. The Anglicist Iser deals more with phenomenology (and in particular Ingarden's work), narrative theory, and the legacy of New Criticism. "If one thinks of Jauss as dealing with the macrocosm of reception, then Iser occupies himself with the microcosm of response (*Wirkung*)" (83). In this reviewer's estimation, Holub's critique of Jauss and Iser is, on the whole, perspicacious. To cite two salient examples: Holub faults Jauss's now famous term "horizon of expectations" (*Erwartungshorizont*) for being vaguely defined (59). And because Iser's model leans toward ideal readers (i.e., the cultured intelligentsia) and ideal (post-enlightenment) texts, "[h]is theory is filled with statements that most students and teachers of literature would like to believe are true, but that lack analytical justification or empirical proof" (97). Holub succeeds admirably at summarizing Jauss's and Iser's ideas while also retaining the elements germane to their theories.

Next Holub outlines the recent theories of Hans Ulrich Gumbrecht, Karlheinz Stierle, Rolf Grimminger, and Günther Waldmann, each of whom situates reception theory in the broader world of communication. Holub also considers the movement in the German Democratic Republic. While questions of reception theory have been of increasing importance in the GDR since the early 1970s, critics like Robert Weimann, Claus Träger and Manfred Naumann view Western reception theory as "a sign of the bankruptcy of both ahistorical formalism and bourgeois alternatives to a Marxist approach" (121). After a discussion of the debate between GDR critics and Jauss/Iser, Holub inspects the problematic status of present empirical research. All is not well, according to the author, not least because "naive scientism, which has contributed

nothing to literary theory and practice besides reams of printed pages (145)," is commonly represented as being a significant contribution to reception studies.

Finally, Holub relates reception theory to contemporary Franco-American approaches in literary criticism. He suggests that, after an intercontinental exchange of views on the subject, reception theory could provide welcome relief to literary scholarship. The ensuing notes, select annotated bibliography, and index are written with care and exactness.

Two minor criticisms should be mentioned. First, inaccessible graphs tend to confuse rather than enlighten even the informed reader (80, 120, 138). At the other extreme, an inherent danger in a broad survey such as this one lies in certain conclusions being drawn facilely, certain summaries too generally. Holub is not entirely innocent of this charge. Nonetheless, his timely review makes for consistently profitable reading that serves the purposes of generalist and specialist alike. Moreover, this overview is the first monograph in English concerning German reception studies. Certainly *Reception Theory* promises to be well "received" for years to come.

Michael P. Olson

# PH.D. DISSERTATIONS IN THE DEPARTMENT OF GERMANIC LANGUAGES AT UCLA

Frauke von der Horst

In the first issue of *New German Review* an overview of all dissertations written in the last ten years and chaired by professors in the Department of Germanic Languages was presented. The following summaries are based on abstracts of dissertations which have become available to us this year and are a continuation of this effort to introduce the scholarly work of graduate students to our readers.

## Folklore

Engle, David Gray. *A Preliminary Catalogue and Edition of German Folk Ballads: The Test of a Thematic Classification System on 187 Narrative Folksong Types*. 1985. Professor Donald J. Ward, Chair.

This extensive study addresses the long-existing problem of organizing the body of collected folk ballads by combining systems of classification and arrangement. This method, tested on approximately 10,000 ballad variants from the German-language realm, is seen as the pilot study for a *Katalog deutscher Erzähllieder*. Gray classifies ballads according to theme, both by themes narrated in action and events and by those narrated in character relationships. For each ballad important information such as narrative description, titles, first lines, foreign parallels, and a bibliography are included.

## Literature

Brinker, Evelyn Marion. *Die dichterische Gestaltung der Liebessauf-fassung in Theodor Storms Lyrik*. 1985. Professor Wolfgang Nehring, Chair.

Brinker shows that personal experience of love in Storm's life enters into his poetry as a component equal in importance to formal concepts. In his poetics, Storm asserts that extreme feelings of anxiety and existential fear can be balanced by solace and comfort when heightened through the medium of love. All of these states of being are reflected both thematically and formally in the poetry of Theodor Storm.

Burt, Raymond Lee. *The Pietist Autobiography and Goethe's Lehrjahre: An Examination of the Emergence of the German Bildungsroman*. 1985. Professor Ehrhard Bahr, Chair.

In answering the question as to what extent the *Bildungsroman* was influenced by the pietist autobiography, Burt uses secularization as his interpretative method. First he applies it to structure, author, and theme in Johann Heinrich Jung-Stilling's *Heinrich Stillings Jugend* and *Anton Reiser* by Karl Philipp Moritz, and then he examines Johann Wolfgang von Goethe's *Wilhelm Meisters Lehrjahre*. Burt finds characteristics of the pietist autobiography in the structure and narrative style of the *Lehrjahre*, but he feels that, in addressing the problem of determinism, this work has overcome the difficulties found in those by Jung-Stilling and Moritz.

Djobadze, Irene Bieber. *Toward a Definition of Poetic Theater: Studies on Federico García Lorca, Max Frisch and Christopher Fry*. 1978. Professor Hans Wagener, Chair.

For the poetic drama of the twentieth century, Djobadze establishes as typical elements a poetic quality of language, choice of imagery, music, stage settings, and atmosphere. She also includes the intruding stranger as a dramatic device. The criteria are then applied to Federico García Lorca's *Amor de don Perlimplin con Belisa en su jardín*, Max Frisch's *Santa Cruz*, and Christopher Fry's *Venus Observed*. It is established in conclusion that myths and archetypal patterns will reinforce the interaction of theme, language, style, scene, and action, thus creating a coherent form within the lyrical mode.

French, Lorely Elsa. *Bettine von Arnim: Toward a Women's Epistolary Aesthetics and Poetics*. 1986. Professor Wolfgang Nehring, Chair.

Using textual analysis and a variety of other critical methods, including feminist criticism and socio-historical analysis, French explores the role of epistolary writing by early nineteenth-century women within the context of traditional literature. After a discussion of letters by Rahel



Varnhagen, Sophie Mereau, and Karoline von Günderrode as texts of self-discovery and self-expression, she focuses on Bettine von Arnim. By contrasting Arnim's letters with her published works, French elucidates the process of transforming personal correspondence into literary products.

Kapaun, Gisela Elisabeth. *Die Rolle der fiktiven Leser im Briefroman des 18. Jahrhunderts*. 1985. Professor Ehrhard Bahr, Chair.

Three epistolary novels, *Sophiens Reise nach Sachsen* by Johann Hermes, *Geschichte des Fräuleins von Sternheim* by Sophie von Laroche and Goethe's *Die Leiden des jungen Werther*, are examined for the role and communicative function of what she terms the fictive readers. Kapaun studies the intratextual addressee, the editor, and the explicitly addressed reader. She finds that the role of the fictive reader is progressively reduced, thus reflecting the emancipation and individualisation of the contemporary reader.

## CONTRIBUTORS

LORELY FRENCH completed her Ph.D. in Germanic Languages at UCLA in June 1986. The title of her dissertation is "Bettine von Arnim: Toward a Women's Epistolary Aesthetics and Poetics." At the 1985 PAPC Convention she read a paper on Romantic women's epistolary poetics. She will present a discussion on contemporary FRG women and politics at the 1986 Women in German Conference. She has accepted a position as Assistant Professor of German at Pacific University in Oregon.

KARIN HAMM studied German and English Language & Literature and Educational Philosophy first at the University of Trier, then at the University of Cologne, FRG, where she completed her *I. Staatsexamen* in September 1984. From 1979-1980 she was a Teaching Assistant at a Grammar School in the U.K. Since January 1984 she has been a graduate student in the Ph.D. program at UCLA, where she has also served as a Teaching Associate for two years. Currently she is preparing her Ph.D. preliminary examinations. The topic of her dissertation will be elements of *Empfindsamkeit* in the early work of the Romanticist Ludwig Tieck.

MICHAEL P. OLSON received a B.A. in German from the University of Washington in 1982. He was awarded an M.A. in German in 1984 and recently advanced to doctoral candidacy in Germanic Languages at UCLA, where he was also a Teaching Associate for two years. At the AATG Conference in New York in 1985 he presented a paper on C.F. Gellert's *Leben der schwedischen Gräfin von G\*\*\**. Currently he is writing his dissertation, which treats the motifs of money and love in Heinrich Böll's novels.

BRENT O. PETERSON passed his Ph.D. preliminary examination with distinction at the University of Minnesota in February 1986 and has begun work on a dissertation entitled: "Literature and Community in *Die Abendschule*: German-Language Literature and Identity among Nineteenth-Century Immigrants." He has published a paper on Joachim Heinrich Campe's *Robinson der Jüngere* and is the author of a forthcoming article on recent Luther scholarship in the German Democratic Republic. His article on Theodor Storm in this issue of *New German Review* was originally presented at the Kentucky Foreign Languages Conference in April 1986.

PHILIP REES graduated from the University of Leicester, U.K., in 1979 with a Joint Honours Degree in German and French. In 1980 he received a Certificate of Education in the Teaching of English as a Foreign Language from Leicester University. From 1980-1983 he taught German and French at a Comprehensive School in London. He commenced graduate studies at UCLA in 1983 and received an M.A. in German in 1985. He has been a Teaching Associate since 1983 and is currently preparing for the Ph.D. preliminary examinations. His dissertation will treat the portrayal of Berlin in the literature of the FRG and the GDR.

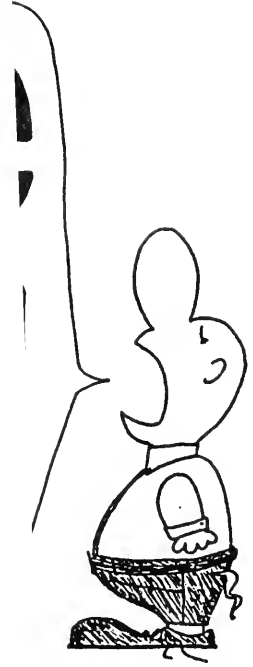
KRISTINA R. SAZAKI received her B.A. and M.A. in German at California State University, Sacramento. She was granted a C.Phil. in Germanic Languages at UCLA in 1984. She has taught in the department for three years and is currently a Teaching Fellow. In 1980-81, she received the Sacramento-Mainz Exchange Program Scholarship. During the academic year 1984-85, she was awarded a grant from the German Academic Exchange Service for research at the Johannes-Gutenberg-Universität in Mainz. The topic of her dissertation is the popular writer Berthold Auerbach and his image of America.

MONIKA WIESSMEYER began her studies in German Literature and History at the University of Cologne in 1977. After passing the *Zwischenprüfung* in 1979, she continued her studies in Munich. In 1981 she became a student in UCLA's Department of Germanic Languages. She served one year as a Teaching Assistant and was the recipient of a fellowship from 1982-1985. Ms. Wiessmeyer was awarded the M.A. degree in German in 1983 and the degree of C.Phil. in Germanic Languages in 1985. Currently she is working on her dissertation entitled: "Wahnsinn und Regression in den Romanen Alfred Döblins."

UNIVERSITY OF CALIFORNIA LIBRARY

Los Angeles

This book is DUE on the last date stamped below.



4  
i  
C

S  
5,  
y

315

## neue germanistik

Department of German  
University of Minnesota  
219 Folwell Hall  
9 Pleasant St., SE  
Minneapolis, Minnesota 55455



University of California, Los Angeles



L 006 632 457 5